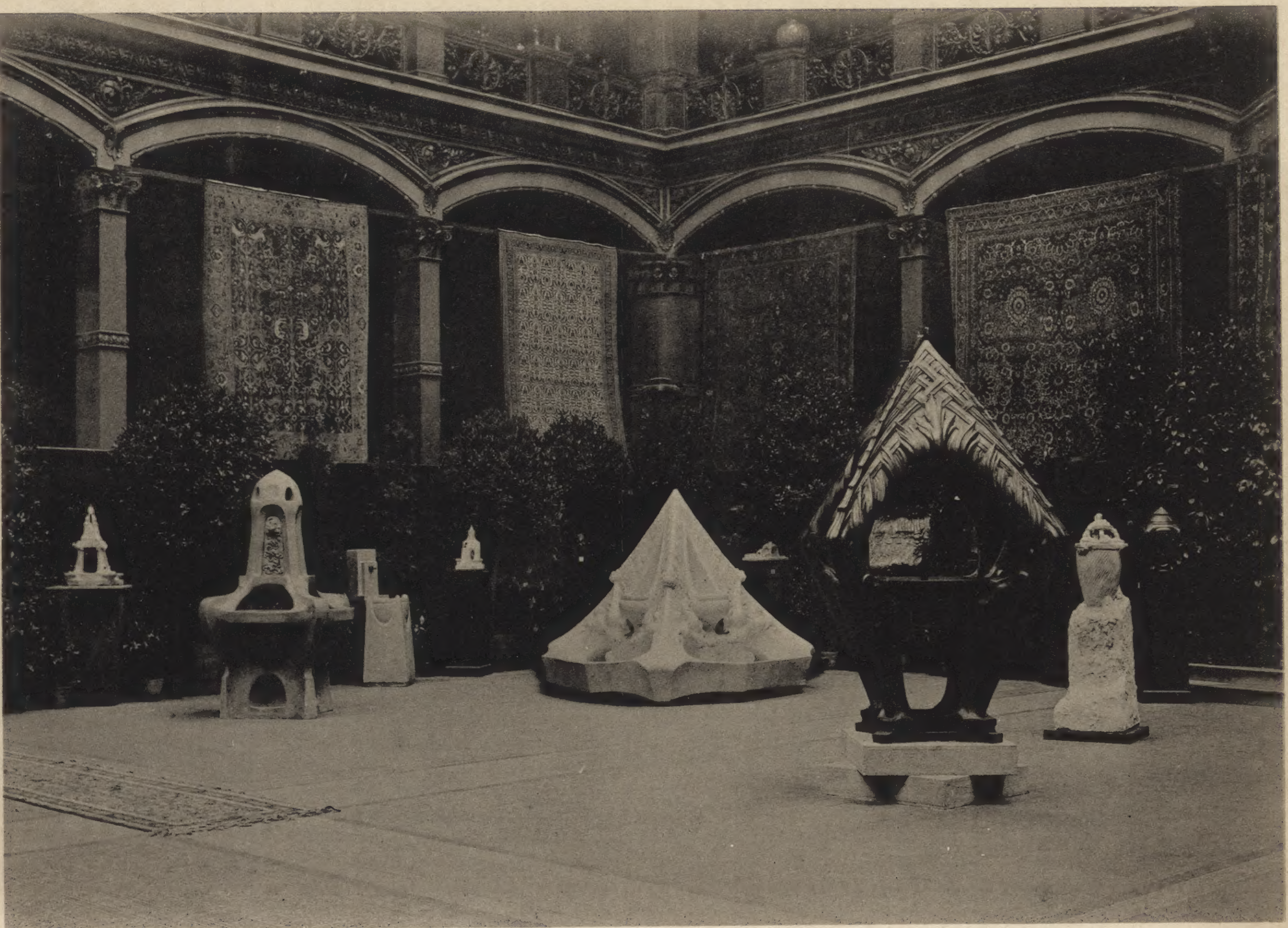
HERMANN OBRIST
NEUE MÖGLICHKEITEN IN DER BILDENDEN KUNST
ESSAYS



HERMANN OBRIST
NEUE MÖGLICHKEITEN



AUSSTELLUNG EINIGER BRUNNEN UND ASCHENURNEN VON HERM. OBRIST IM LICHTHOFE DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS IN BERLIN 1901

AUSSTELLUNG EINIGER BRUNNEN UND ASCHENURNEN VON HERM. OBRIST IM LICHTHOFE DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS IN BERLIN [illegible]

HERMANN OBRIST
BILDHAUER

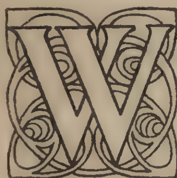
NEUE MÖGLICHKEITEN
IN DER BILDENDEN KUNST
ESSAYS



VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS
LEIPZIG 1903

Die unter jedem Essay angegebenen Daten beziehen sich auf die Zeit der jeweilig ersten Niederschrift, nicht auf das Datum seiner eventuellen Publication.

WOZU ÜBER KUNST SCHREIBEN UND WAS IST KUNST?

ozu denn über Kunst schreiben? Hat es je genützt? Ist nicht alle Kunst von Künstlern gemacht worden, die gemalt, gemeißelt, komponiert haben, wie es sie gerade trieb, ohne sich darum zu kümmern, ob es dem Bürger paßte, ob er das verlangte oder nicht? Einzelne Starke weisen neue Wege, andere Künstler folgen, das Publikum müht sich ab nach zu kommen, zu begreifen, unterdessen ist wieder etwas Neues da. Das Publikum eilt nach, umsonst keuchend.

Ungezählte Artikel, Broschüren, Bücher werden über die Kunst, über ihr Wesen, ihre Berechtigung oder Schädlichkeit geschrieben. Manches ist vortrefflich, es wird sogar hie und da gelesen. Wer hat aber noch Zeit, dem Gelesenen nachzusinnen? Das richtige Lesen, das Nachdenken, das Wiederverwerten, das Mitsichherumtragen der Anregungen will gelernt sein. Kaum können es die Fachleute; am wenigsten aber die Künstler, von denen gerade die starken Talente meistens aus Kreisen stammen, wo diese Gymnastik des Intellekts nicht gerade gepflegt wird und, wie man mir einwenden wird, auch gar keinen Wert hätte. Im Café liest der Künstler Kritiken seiner

Arbeiten oder der seiner Kollegen, ärgert sich oder freut sich schadenfroh. Ab und zu kauft einer sogar eine gerade im Schaufenster liegende Broschüre über künstlerische Fragen, und dann sollte man hören, wie die abends auf der Kneipe zerfetzt wird. In manchen Kreisen wird sehr heftig gestritten. Schlagworte sind aus dem Jargon der Kritiker in die Kneipe, in die Ateliers gedrungen, und die jungen Leute geraten ins Feuer. Gerade die unselbständigen Naturen sind die eifrigsten, suchen nach einem Prinzipe, um sich daran zu halten, und merken gar nicht, daß sie von selber gar nicht auf dieses Prinzip geraten wären, das ihnen oft gar nicht natürlich ist. Nie wird ausgeredet. Man spricht nicht, man widerspricht nur. Selten streitet man vor dem Werke selber, und noch seltener hat man ein anderes Werk im Auge, das starke Qualitäten hat, aber einer anderen Richtung angehört oder aus einer ganz anderen Zeit stammt. Denn die Künstler sehen wenig Kunst, ihre Mittel erlauben ihnen das Reisen nicht, und sie sind auf die Jahresausstellungen angewiesen und auf die Zeitschriften. Und welche Verachtung haben sie für die Kritiker, die Schriftsteller, die „gebildeten Kollegen“, und auch die gebildeten Laien!

Und doch, wer soll denn über den See und seine Ufer urteilen? Doch nicht der Fisch, der immer drin steckt! Nur einer kann alles wissen, das ist der gebildete Künstler, der sowohl außen steht als auch untertauchen kann. Viele starke Talente verabscheuen

jedoch das Fachsimpeln. Es bringt Fragen aufs Tapet, die sie beunruhigen, denn bis zu einem gewissen Grade wissen sie schon, daß es mit dem bloßen vor der Natur oder der Staffelei Stehen und Malen nicht getan ist, daß sie eigentlich zu all diesen „grauen Theorien“ Stellung nehmen sollten. Allein es bringt Zweifel mit sich, man wird irre, man fängt an zu probieren, verliert Richtung. Lieber nicht.

„Wozu denn über Kunst reden?“ wird man mir nunmehr entgegnen. „Wenn es zu nichts als Streit führt, so laß es doch bleiben! Schreibe lieber. Da kannst du dich ja einmal aussprechen, ohne immerwährend mißverstanden und unterbrochen zu werden.“ — Gewiß! Und das ist ja auch unbewußt der Grund, weswegen die meisten Leute Broschüren schreiben. Man muß schreiben. Und es muß geschrieben werden, so lange, bis es was genützt hat. Es muß und wird über Kunst geschrieben werden, bis es fruchtet, bis die Erkenntnis dessen, was wünschenswert und was nicht wünschenswert ist, in der Kunst sich Bahn gebrochen hat bis in die Reihen der widerwilligsten Künstler. In erster Linie wird sich der Schreiber selber klarer über das, was ihn erfreut oder reizt bei der modernen Produktion. Dann kann es ihm glücken, daß es ein Leser zu Gesichte bekommt, der bisher unbewußt und unklar Unbehagen oder Freude empfunden hat. Auf einmal versteht er den Grund, trifft auf verwandtes Empfinden. Der Kreis der Erkennenden erweitert sich. In den letzten

20 Jahren hat er sich reißend ausgedehnt. Das Genießen ist rascher, intensiver und vielseitiger geworden. Wäre die Presse nicht gewesen, so gäbe es unendlich viel mehr Philister.

Nun ja, wird man mir sagen, dazu ist das geschriebene Wort gut, das Publikum auf das, was in der Kunst tatsächlich gemacht wird, aufmerksam zu machen. Aber man verschone die Kunst selber mit Theorien, mit Anregungen und Verboten, mit ästhetischen Regeln. Sie ist lange genug eingeschnürt worden, und sie soll nun frei und ungehindert sich ausleben können. Starke Talente, Genies brauchen keine Vorschriften, und nur auf die kommt es an. Die anderen mögen und sollen untergehen. Gewiß, aber sie gehen eben nicht unter, sondern leben zu Hunderten und malen, modellieren, bauen uns unterdessen an allen Straßenecken, in jedem Zimmer, auf den Ausstellungen, in jedem Buche Myriaden von geschmacklosen, unbedeutenden Dingen vor. Dieses kann nur denen eine Übertreibung erscheinen, die nicht empfindlich sind und mit dem Anblicke unserer Straßen und unserer Innenräume und unserer illustrierten Zeitungen zufrieden sind. All dem Banalen und Vulgären muß aber entgegengetreten werden, denn die Konsumenten leiden darunter, und sie wollen nicht leiden. Und deswegen muß geschrieben, geredet, gestritten werden, bis wir andere bessere Mittel finden. Solche anzudeuten werden wir weiter unten versuchen.

Zum Glück mehren sich die Empfindlichen und

werden recht behalten. Es sollen ihrer immer mehr werden, und sie sollen sich einigen in der Abwehr gegen das Deprimierende des Unästhetischen um uns herum. Sie sollen Front machen gegen das Bauunternehmertum, gegen die untergeordnete Fabrikware, gegen das Genrebild, gegen die Mode, gegen unsere guten Stuben, gegen alles und jedes, was sie als für die Empfindung deprimierend erkannt haben. Sie sollen Vereine bilden, sollen nur bei den Besten bestellen, sollen die Ordinären boykottieren und sollen durch Wort, Schrift und Geldbeutel dazu beitragen, die unbedeutenden und vulgären Künstler an die Wand zu drücken.

Doch nein! Warum so radikal! Muß denn immer erst aus dem Kampf um das Ästhetische der Fortschritt indirekt hervorgehen? Es gibt ein viel friedlicheres und direkteres Mittel; man trage die Erkenntnis unter die Reihen der produzierenden Künstler, man lehre das Ästhetische, verhindere einfach schon im Entstehen das Unästhetische, das Banale, und der Fortschritt wird in einer Generation größer sein als früher in fünf.

„Da haben wir den deutschen Schullehrer wieder! Wir wollen ihn nicht. Freie Konkurrenz, freies Spiel der Kräfte. Auslese der Starken.“ Alles Worte und alte Worte. Das Manchestertum, das sich auf sozialem Gebiete so gründlich ausgelebt hat, soll auf dem Gebiete der Kunst Gültigkeit haben? Es gibt und hat stets nur außerordentlich wenige Genies gegeben, die

in ihrem dunklen Drange einen so richtigen Weg gegangen sind, daß sie zur ganzen vollen Blüte gelangten. 98 % aber aller begabten Menschen haben sich nicht voll entfaltet und zwar nicht bloß äußerer ungünstiger Verhältnisse wegen, sondern weil sie mangels angeborener Fähigkeit, ihre eigene Begabung richtig zu verwerten und mit anderen Arbeiten aller Zeiten zu vergleichen und zu erkennen, wann denn eigentlich eine Arbeit gut und wann sie minderwertig sei, unzählige Fehler machten, sich auf Irrwegen abmühten und gerade die feinsten Kräfte vergeudeten.

Und das war alles nicht nötig. Das Ausreifen der eigenen Arbeit, das Herstellen einer künstlerischen Schöpfung ist schon Mühe genug ohne die Strapazen des Irrweges, der Zweifel, des nicht mehr ein noch aus sich Kennens. Gebären soll man, wozu aber so viele Fehlgeburten? Wir denken nicht daran, das Bergsteigen, die Entdeckungsreisen bequem zu machen. Warum soll man aber immer den Weg von München bis zum Ortler zu Fuß und im Nebel zurücklegen? Es liegt im Interesse des ganzen Volkes, daß die Kräfte der zahllosen Künstler in die Bahnen gelenkt werden, die ersprießlich sind. Und da die Künstler viel zu subjektiv beschäftigt sind, um sich auch noch objektiv zu bilden, so muß man zu ihnen kommen, sie herauslocken aus ihren dumpfen Atelier- und Parteibeschäftigungen, hinauf auf die Höhen, von denen aus man weit über alle Hecken und Mauern hinweg nord- und südwärts blicken kann.

Die Wissenden, die Erkennenden, die vielseitig Gebildeten müssen die Initiative des Lehrens ergreifen. Und da, wie wir gesehen haben, das Reden mit den Künstlern nicht hilft und sie das Geschriebene nicht lesen, so muß man zur Anschauung greifen.

Mag einer noch so verrannt in eine Manier sein, sei es Plein-air oder Symbolismus oder Impressionismus oder Empirestil: ein wirklicher Künster, und es gibt deren, Gott sei Dank, viele, erkennt doch sofort das Starke, das überzeugend Packende in einer Arbeit, und mag sie aus der Steinzeit datieren oder aus den sechziger Jahren, und durch das Hineinleuchten in das Dunkle einer zu großen Einseitigkeit können manche Grillen aufgescheucht werden.

Doch wie soll das gemacht werden? Museen helfen nichts, Galerien nichts, er geht nicht hin. Ausstellungen verderben ihn gründlicher als die Einsamkeit auf Spitzbergen. Was kann man also tun?

Es gibt nur einen künstlerisch-psychologisch richtigen Weg, das ist der der vergleichenden Anschauung. Nehmen wir einmal ein Beispiel: Es werden in unseren Möbelfabriken unzählige häßliche, unbequeme, banale Stühle gemacht, die nach was aussehen und wenig kosten sollen. Überall trifft man sie, in keiner guten Stube des Reiches entgeht man ihnen. Diese Stühle werden von den Herren Zeichnern der Fabrik entworfen, und wir denken viel zu hoch von den in all diesen Hunderten von jungen Leuten vergrabenen Fähigkeiten, als daß wir sie direkt verantwortlich

machten für all diese Geschmacks- und Komfortsünden. Sie kommen sehr jung in das Fabrikgetriebe hinein und haben einfach zu gehorchen. Alle erfinderischen Mucken werden ihnen bald ausgetrieben, und sie werden bald gänzlich gleichgültig. Oder aber sie sollen gerade was Neues erfinden; es wird ihnen jedoch keine Zeit gelassen, und so skizzieren sie denn flott etwas Pseudomodernes hin, um die Meister zu befriedigen. Schließlich glauben sie selber, daß sie etwas Eminentes geleistet haben. Gesetzt den Fall nun, es könnten ihnen jedesmal, wenn sie einen neuen Entwurf machen müßten, plötzlich 20 Stühle aus den besten und den schlechtesten Zeiten vor die Augen gezaubert werden, so würde doch sicher eine gewisse Einwirkung nicht ausbleiben, da sie sich natürlich sofort ans Kopieren machen würden. Oder hält man es für möglich, daß ein anständig begabter Mensch nach zehnmaliger Vorführung solcher Sammlungen einfach fortfahren würde, gerade die banalen, ordinären und unbequemen Stühle zu kopieren? Doch kaum. Warum sollte nun ein solcher Vorschlag, der scheinbar utopisch erscheint, nicht auch ausgeführt werden? Man wird mir entgegnen: Die Kunstgewerbeschulen, die Museen haben doch genug Sammlungen herrlicher Arbeiten. Die jungen Leute sollen dahin gehen, sollen in den Bibliotheken nachzeichnen und sich selber weiterbilden. Das tun sie ja auch. Warum nützt es denn so wenig? Weil es ein rein äußerliches Abzeichen bleibt. Es gefällt ihnen etwas,

sie pausen es durch, verwenden zu Hause Einzelheiten eines Rokokostuhles, um daraus etwa ein reich verziertes modern-englisches Schränkchen zusammenzuzimmern, und das Ordinäre, d. h. Mißverstandene und Nach-was-aussehen-sollende ist fertig. Sie wissen nicht, was sie tun. Es nützt auch nicht viel, wenn man ihnen lediglich eine Reihe schöner Arbeiten vorführt mit historischen Rückblicken. Daraus können sie noch lange nicht entnehmen, warum das Sofa, das sie in der Fabrik entwerfen, banal ist. Die Museumsanschauung und das Bild auf dem Reißbrett im Zeichensaale bleiben ganz getrennte Dinge.

Man stelle aber folgenden Versuch an: Man suche die ordinärsten Stühle und Kommoden zusammen, die man auftreiben kann und stelle sie in einem Saale auf. Daneben stelle man die besten gotischen, renaissance, rokoko, neu-englischen, neu-deutschen Stühle auf, deren man habhaft werden kann, immer etwas ganz Gemeines neben dem Vornehmsten, etwas ganz Unbequemes neben etwas ausgesucht Behaglichem. Z. B. neben einem Stuhle der Firma W. in S. einen Stuhl von Riemerschmid. Man halte nun eine Umfrage bei den jungen Leuten, ohne sie zuerst im geringsten zu beeinflussen. Sie sollen angeben, welche Stühle ihnen am besten gefallen. Zweifellos werden einige unter ihnen einem gemeinen Stuhle den Vorzug geben. Die Mehrzahl aber wird nach den besseren, wenn auch wohl nach den reicher aussehenden greifen. Einige wenige werden sich für den Riemerschmid-

schen Stuhl entscheiden. Man prüfe nun die Aussagen auf ihre Richtigkeit hin. Man erkläre den Irrenden ihren Irrtum, den richtig Wählenden die Richtigkeit ihrer Wahl, man begründe das Urteil, man erkläre ihnen, warum ein Stuhl vornehm ist und ein anderer gewöhnlich. Welcher von beiden der bequemere ist, das wird wohl auf die geringste Schwierigkeit stoßen. Sie brauchen sich nur hineinzusetzen. Anknüpfend an dieses sinnfälligste Kriterium eines guten Sitzmöbels kann man auf die schreinermäßig richtige, ferner auf die dem Auge gefälligste Konstruktion übergehen, um mit dem Hinweis auf die sinnvoll oder unsinnig angebrachte Verzierung zu endigen.

Man wiederhole eine solche Vorführung öfters, und wir glauben, daß diese jungen Leute vor dem Zeichnen absolut gemeiner Möbel gerettet sein werden. Wenn das nicht der Fall sein sollte, dann ist allerdings jeder Versuch einer ästhetischen Erziehung des Volkes nutzlos. Aber wir glauben, im Ernste wird niemand eine tiefe Wirkung wegleugnen.

Solche Vorführungen sind allerdings nur an solchen Orten möglich, wo ein reich ausgestattetes Kunstgewerbemuseum und zugleich ein im Mobiliar sehr zurückgebliebenes Publikum vorhanden ist. Letzteres wird nicht schwer zu finden sein. Wo es das erstere nicht gibt, müssen Abbildungen helfen, ein Surrogat, gewiß, aber besser als nichts.

Man wird bemerkt haben, was der springende

Punkt in unserem Vorschlage ist. Nur aus dem gleichzeitigen Vergleiche zwischen dem Gelungenen und Mißlungenen entspringt die Erkenntnis rasch. Alle anderen Wege, wie z. B. das bloße Zu-gesicht-bekommen schöner Sachen in Museen oder in Schaufenstern, haben zwar auch ihre Wirkungen, aber diese stellen sich viel langsamer ein. Das Auge soll sehen und genießen und unmittelbar darauf der Intellekt das Warum begreifen; dann erst „kann man getrost nach Hause gehen“.

Der auf solch einen Vorschlag sich sofort einstellende Einwand des Bildungsphilisters wird sein: „Das mag ja ganz gut für das praktische Feld des Kunstgewerbes sein, aber was hat das mit der hehren Kunst zu tun? Die Freskomalerei z. B. oder die Historienmalerei kann nie in dieser schulmeisterlichen Weise gelehrt werden. Nur gottbegnadete Künstler werden hier etwas Großes leisten können. Die mächtigen Werke eines Rafael entziehen sich jeder analytisch begründenden Kritik.“

Versuchen wir es jedoch auch hier: Wir mieten einen großen Saal und laden alle Künstler der Stadt, insbesondere die Schüler der Akademie ein, einer Vorführung von Projektionsbildern beizuwohnen. Wir zaubern auf die Wand in Naturgröße und zwar nebeneinander, nicht nacheinander z. B. die Amazonenschlacht von Rubens und die Wandgemälde von Prell im Palazzo Caffarelli in Rom und zeigen, warum das eine dekorativ gesteigertes gewaltiges Leben

ist und das andere meiningerisierende Theaterkunst, Freude des Kunstphilisters. Darauf führen wir das Wandgemälde von Benozzo Gozzoli in der Kapelle des Palazzo Ricardi in Florenz vor und daneben eine Freske von Cornelius aus der Residenz in München. Hier sieht man, was naive frisch-herbe Zeichnung und gesund-kraftvolle Farbe ist und daneben die ausgeklügelte, gedankliche, posierende Komposition und die kalkig harten Farben des Mannes, dem jede Sinnesfreude und Ursprünglichkeit abgingen. Dann zeigen wir eine Freske von Ghirlandajo in S. Maria Novella in Florenz und daneben Christus im Olymp von Klinger und weisen, diesmal wegen der großen Schwierigkeit des Falles von Kollektivhypnose, welche die letztere Arbeit ausgeübt hat, in langer Rede nach, warum Ghirlandajo ein großer, gesunder, naiver und doch tief nachdenkender Freskomaler war, und warum gerade diese Arbeit des einstmals herrlichen Klinger den Bildungsgrübler, den nervösen und doch sich abmühenden Maler-Dilettanten verrät, und was es ist, wovor sich die deutsche Jugend wie vor dem dörrenden Wüstenwind hüten soll. Weiter bringen wir Böcklins Eroberer und daneben die Apotheose Kaiser Wilhelm I. von Ferdinand Keller. Dort ein Held, hier ein Künstlerfest-Kaiser. Dort hohe dekorative Wirkung, hier Dekorateur-Draperien und Zirkuspferde. Dort ein lange kaum gekanntes Bild. Hier eine fast sofort von der Nationalgalerie für 50000 Mk. gekaufte Arbeit.

Dann zeigen wir von Leistikow das Ölgemälde „Streichende Schwäne“ und suchen die Jugend im Saale für diese dekorative Landschaft zu begeistern. Daneben projizieren wir den Wandteppich „Streichende Schwäne“ von Leistikow und suchen der Jugend klar zu machen, wie unerfreulich diese Arbeit als Wanddekoration, als Teppich, als Stilisierung, als Farbe, als Umrahmung, als alles ist, und was es ist, was unsere Jugend wie Gift vermeiden muß, wenn sie dekorative Gobelins machen will.

Und das wäre wohl genug für einen Abend.

Gesetzt nun, solche Vorführungen fänden alle acht Tage zwei Monate hindurch statt, so dürfte wohl eine gewisse Wirkung nicht ausbleiben.

„Gewiß, Sie würden binnen kurzem 20 Beleidigungsklagen lebender Künstler auf den Hals bekommen.“ Gut, dann fechten wir sie aus. Die beste Art, solche Vorführungen volkstümlich zu machen.

Es läßt sich unschwer einsehen, daß es solcher Vorführungen eine kaum absehbare Zahl geben kann. Wimmelt es nicht um uns herum von häßlichen und nutzlos nüchternen Dingen, von Gaslaternen, von gefängnisartigen Regierungsbauten, von ordinären Häuserfassaden, von auf dem Reißbrett entworfenen Ingenieurstraßenanzügen, von Schablonedenkmälern, von Renommierbrunnen, sind nicht die Schaufenster Kaleidoskope von spielerischer Talmiware, unsere Straßenanzüge Merkmale unserer unfreudigen Seele? Gibt es ein Gebiet des Ästhetischen, in dem man

nicht aufklärend, anspornend, vorbeugend, mahnend, schöpferisch anregend wirken könnte? Welch ein Beruf für den, der dieser herrlichen Aufgabe sein Leben widmen wollte? Wir sagen sein Leben, denn nur ein berufsmäßiger Verkünder könnte hier dauernd wirken, und zwar nur durch die Mittel, wie wir sie oben skizziert haben. Ästhetisches kann nur durch die Sinne rasch und unzweideutig erfaßt werden. Das Geschriebene kann nur nach dem Gesehenen begriffen werden. Sehen gilt es und immer wieder sehen, sonst bleibt der Begabte wie der Unbegabte unbefruchtet, unaufgeblüht.

„Also bilden Sie sich wirklich ein, daß Sie auf diese Weise durch vergleichende Kunstanschauung große Künstler dutzendweise heranbilden werden?"

Durchaus nicht. Den Künstlern kann kaum, vielleicht gar nicht gezeigt werden, wie gute Kunst „gemacht" wird. Denn wir wollen doch nicht, daß sie nun einfach das Gute statt des Schlechten kopieren. Wir können ihnen aber auf das nachdrücklichste zeigen, was sie vermeiden sollen, um nicht Banales, Mißverstandenes, Konventionelles, Ordinäres, Billiges, kurz, schlechte Kunst zu schaffen. Und welch ein Glück, wenn durch sehr häufiges planmäßiges Bloßstellen alles Trivialen, alles dessen, was für den Geschmack des Bildungsphilisters berechnet ist, viele junge Leute beiderlei Geschlechter abgehalten würden, zu malen und zu modellieren! Prophylaxe in der Kunst, welch erhebender Gedanke! Welch ein

Traum wäre schon die bloße Vorstellung alles dessen, was nicht gemacht worden wäre; eine Ausstellung im Glaspalast, in jedem Saale drei Bilder und nur drei Säle!

Unser Programm: dreimal wöchentlich von Oktober bis Juli Anschauungslehre im Kunstsaal. Riesenprojektionsbilder. Vorführung der häßlichsten Bauten der Neuzeit und alter Marktplätze, von modernen deutschen Gymnasiasten und sizilianischen Knaben, von Holzschnitten aus der Gartenlaube und den besten Amateurphotographien, von einer Provinzausstellung deutscher Genrebilder und einer französischen Privatsammlung, von kompletten Anzügen zu 30 Mk. aus der Goldenen 110 und Schwarzwälder Bauern aus den dreißiger Jahren, von Entwürfen begabter und unbegabter junger Leute der Gegenwart. Nach dem Vortrage Diskussion. Selbe aber streng untersagt außer direkt vor den Werken, über die man streitet. Jeder darf ausreden und fünf Minuten sprechen.

Wäre da ein Streiten auf der Kneipe noch nötig! Müßte man da noch täglich Kritiken aus dem Kunstverein lesen! Wer schriebe noch Broschüren?

Doch ach, es ist ein Traum.

„Und ein anmaßender Traum“ wird jeder wahrhaft modern gebildete Deutsche sagen. „Wie dürfte ein einzelner Mensch es wagen, sich in dieser Weise aufzuspielen als Richter über gut und schlecht, zu billigen und zu mißbilligen und das Volk belehren

zu wollen, und das gerade jetzt, wo man mit unendlicher Mühe dahinter gekommen ist, daß alles in der Kunst lediglich Geschmackssache ist, und daß jeder frei und ungehindert seine persönliche Auffassung haben darf und soll? Sie müssen doch wissen, daß alles relativ ist. Es klingt wahrhaftig, als wollten Sie anno 1900 noch behaupten, es gäbe einen Maßstab für gute und schlechte Kunst, und Sie wissen doch ganz genau, daß es das nicht gibt!"

Und das ist es gerade, was wir bestreiten. Das ist gerade, was wir erreichen müssen, die Erkenntnis des Maßstabes in der Kunst. Wann ist Kunst künstlerisch, und wann ist sie konventionell oder spießbürgerlich? Wann ist sie gut und unsterblich, wann ist sie vergänglich wie die Auer Dult? Was ist Kunst?

Diese Erkenntnis muß erreicht werden, wir müssen sicher werden im Urteil, denn wir wollen die schlechte Kunst aushungern, vernichten. Wir wollen nicht mehr leiden.

Und es ist so einfach, es ist alles so naheliegend, schon längst empfunden und erkannt!

Nehmen wir ein Beispiel: Wir bitten Herrn Professor von Mommsen, mit uns zum Photographen zu gehen, am liebsten zu einem unserer vielen Hofphotographen, deren Stellung sie bekanntlich zwingt, die fadesten Bilder zu machen. Wir suchen uns dann das flaueste Porträt heraus unter allen, die gemacht wurden, und halten es neben Lenbachs Kopf von Mommsen.

Was ist der Unterschied? Dort das Bild einer Person, die weder besonders gescheit, noch besonders dumm, noch besonders lebhaft, noch besonders tief, noch besonders beleuchtet, noch besonders gestellt, noch besonders irgend etwas ist; das Porträt vielleicht eines anständigen älteren Schneiders. Hier blickt uns ein Kopf an von ausgesuchter Intensität des Ausdrucks. Alles Nebensächliche ist weggelassen und kein banaler Porträthintergrund zieht unsern Blick von der Geistigkeit dieses Antlitzes ab.

Alles, was sich im Laufe eines langen Lebens in diesem Gesicht in Haut und Weichteilen und Knochenbau als der Ausdruck des Geistes- und Affektlebens verdichtet hat, ist hier herausgeholt und mit der äußersten rassigen Schärfe unzweideutig hingezeichnet. Die tiefen Furchen, die das scharfsinnige Grübeln gezogen, die ironisch spöttischen Falten um Augen und Mund, das intensive unruhige Schimmern des nie müden Augapfels, die durch 50 Jahre intellektueller Arbeit hervorgerufene fast trockene Härte der Schläfen und des Kinnes, die dialektische Schärfe der fest aufeinandergepreßten Lippen, alles ist mit der höchsten Sicherheit hingezaubert. Jedes helle Licht sitzt, jeder harte Schatten hebt das Wesentliche hervor, alles Nebensächliche ist weggelassen, sogar von den Locken sind nur die leicht angedeutet, die uns die Schönheit des fast ornamental wirkenden Greisenhaares suggerieren können.

Dort ein alter Niemand, hier der ganze Mommsen,

der konzentrierte Mommsen, höchster Ausdruck des charakterisierenden Porträts, die Essenz von Mommsens Antlitz. Dort die abgeflaute, verminderte Natur, hier gesteigerte, verdichtete Wiedergabe des Lebens: Zeichnung, Kunst.

„Das also wäre Kunst: gesteigertes, verdichtetes Leben? So einfach wäre das?“ Gewiß, so einfach ist das.

Kunst verhält sich zur Natur wie die Gartenrose zur Heckenrose, wie der farbig leuchtende, von Wasser überrieselte Stein zu dem trockenen Kiesel.

„Das kann nicht sein, sonst würden das so berühmte Ästhetiker, wie wir sie haben, schon längst erkannt haben. Inwiefern ist z. B. der Straßburger Dom „gesteigertes Leben“? Die Architektur ist doch keine Wiedergabe des Lebens, und deren hehre Wirkung dürfte doch wohl auf Probleme zurückzuführen sein, die zu lösen nur ein wirklicher Universitätsmetaphysiker im stande wäre!“ Vielleicht gelingt es jedoch auch hier, der Wahrheit nahe zu kommen. Begeben wir uns zu diesem Zwecke z. B. nach Samoa. Der ärmere Samoaner kann sich nur eine Hütte bauen, die kaum den Namen eines geschlossenen Laubdaches verdient. Er treibt vier Pflöcke in den Boden, legt Querbalken oben drauf, an die befestigt er Sparren, die sich oben treffen und das spitze Dach bilden, von dem das Regenwasser ablaufen kann. Dann flicht er die Wände aus Palmenblättern zu, auf das Dach legt er Blätter und Schindeln, läßt ein

viereckiges Loch als Eingang, das er mit Binsenmatten verhängt, und die Hütte ist fertig. In dem einen Raume lebt, schläft, kocht, ißt und trinkt nun Mann, Weib, Kind und Vieh. Noch ist nichts in diesem Raume, den verschiedenen Bedürfnissen des Lebens Rechnung tragend, räumlich gesondert, geordnet, eingeteilt, differenziert. Die niedere Decke drückt. Sie drückt vielleicht nicht wirklich, aber man hat das Gefühl des Bedrücktseins, des sich nicht Reckenkönnens. Der schmale Raum beengt einen, die Dunkelheit widerstrebt dem Bedürfnis zu sehen, die schlechte Luft ist einem widerwärtig, der Mangel an Bedürfnismäßigkeit der Raumeinteilung irritiert den Sinn für Ordnung. Der Raum löst also Empfindungen in uns aus, Raumempfindungen und andere, und zwar in diesem Falle deprimierende, bedrückende, beengende in des Wortes psychischer Bedeutung. Der reichere Samoaner baut hingegen eine Hütte, die wesentlich erfreulichere Empfindungen in uns auslöst. Man tritt in eine geräumige Diele ein, die fast ebenso behagliche Gefühle verleiht, wie die Dielen in unseren westfälischen Bauernhäusern; links wird gekocht, rechts sind erhöhte Mattenlager zum Sitzen und Nichtstun. Im Hintergrunde steigt man auf Stufen zu den die ganze Breite einnehmenden Schlafräumen, die dem Auge durch hängende Matten entzogen sind. Das Licht kommt seitwärts von oben herein. Stall und Vorratsräume sind getrennt angebaut. Die ganze Hütte ist sorgfältiger gebaut, die Dachbedeckung zum

Teil in Mustern ausgeführt, die Giebelflächen mit Schnitzereien ausgefüllt und bemalt. Der Unterschied in der Wirkung dieser beiden Bauten besteht also nicht in den Mitteln, die benutzt wurden, um das Haus als reines Gehäuse zu bauen; denn auch die „erfreulichere" Hütte ist mit vier Eckpflöcken, Querbalken, Dachsparren, Schindeln errichtet worden (im Prinzipe also genau so wie die armselige Hütte), sondern in dem Grade, wie die bessere Hütte unsere Raumgefühle, unsern Sinn für Übersichtlichkeit, für Verhältnisse, für behagliche, wohnliche Raumverteilung, für Schmückung und so weiter befriedigt. Solch eine Hütte gibt uns gegenüber der ersteren gesteigerte Raumeslustgefühle. Die technischen Mittel, die gebraucht wurden, um die Hütte überhaupt stabil und konstruktiv richtig zu bauen, sind es nicht, die diese Wirkung ausüben. Das ist einfach Bauerei, Technik. Nur das andere ist Architektur, Kunst. Und ein gotischer Dom ist deswegen Architektur, Kunst, hier also Suggerierung von gesteigertem Leben, weil er gleich beim Eintreten in ganz außerordentlichem Maße unsere Sinne für Raumausdehnung, für Perspektive, für Licht- und Schattenwirkungen, für Massenwirkungen und für unzählige andere unbewußte Raumempfindungen erregt. Erst in zweiter Linie kommen dann die religiösen, Stimmungs- und Assoziationsempfindungen hinzu, die den Aufenthalt in solch einer Riesenhalle zu einer Erbauung gestalten. Betrachten wir nun dagegen irgend eine der billigen gotischen

Kirchen, die von irgend einem Regierungsbaumeister in irgend einer Vorstadt gebaut worden sind. Sollte es wirklich keinen Maßstab dafür geben, wann eine gotische Kirche eine gute und wann sie eine schlechte Architektur ist, wann sie gute und wann sie schlechte Kunst ist? Ist das wirklich Geschmackssache und ganz relativ?

Nein, es gibt nichts Absoluteres wie der Begriff: eine künstlerisch gute Arbeit.

Kein Argumentieren kann an der Tatsache etwas ändern, daß die Ouverture zu Euryanthe gewaltigere Kunst ist als „Unsere blauen Jungens", Marinemarsch von Musikdirektor A. Blomeis. Man ist vielleicht manchmal mehr zu letzterem aufgelegt, der brave Bürger wird ihn vielleicht vorziehen, der musikalische Mensch aber wird nie irre werden können.

Und so ist es mit allem, was auf Erden künstlerisch genannt zu werden verdient, ob es sich nun um direkte Wiedergabe des Lebens oder um innerlich geschaute oder empfundene Phantasiegebilde handelt, ob eine visuelle, auditive, poetische, struktive, dimensionale oder ornamentale Kunst vorliegt. Und es ist nicht wahr, daß man nicht unzweideutig eruieren kann, was an einer Arbeit gut und schlecht ist.

Kunst gibt gesteigerte, intensive Empfindungen, Kunst ist kondensiert empfundenes, kondensiert gegebenes und intensiv nachgefühltes Leben.

Oder genauer ausgeführt: Für den produzierenden Künstler ist Kunst das Empfinden, Hören oder Sehen

und das Geben von Gehörtem, Gesehenem oder Empfundenem, das er entweder wirklich oder in der Phantasie vibrierender fühlt, hört oder sieht als der gewöhnliche Mensch und losgelöster von Nebensächlichem und das er, es verdichtend, energetisch intensierend, in den jeweiligen Mitteln seiner Kunstart darbietet. Und für den konsumierenden Laien ist Kunst das Erhalten, das Nehmen, das Mitempfinden, das Nacherleben des so gegebenen gesteigerten Lebens des Künstlers. Und nur dann ist ein Werk wirklich künstlerisch, wenn derartige Wirkungen ausgelöst werden. Da nun schlechthin Alles Leben ist, also auch die Trauer, das Elend, der Schmutz, kurz das häßliche Leben, so ist ohne weiteres zu entnehmen, daß künstlerisch und schön nichts weniger als identische Begriffe sind, ebensowenig wie die Begriffe künstlerisch und zweckmäßig. Schön kann doch auch ein Naturprodukt sein und manches Instrument ist scheußlich. Und wir werden in der Tat später sehen, daß es nur relativ von Wichtigkeit ist, ob künstlerische Dinge zu dem sogenannt Schönen oder zu dem sogenannt Häßlichen gehören, ob sie zweckmäßig oder unzweckmäßig sind.

„Also damit wäre der Streit um die Kunst erledigt? Man brauchte nun nie mehr darüber zu reden und zu schreiben?“

Leider doch. Man wird noch viele Jahrzehnte darüber streiten, denn ehe das von den wenigen richtig Erkannte seinen Weg in allen Schichten des

Volkes gefunden hat und endlich angewendet wird, muß es 25000mal immer von neuem gesagt werden. Lange schon, wie lange schon, sind sich die Wissenden klar darüber, wann eine Arbeit, eine Vase oder ein Trauerspiel, ein Stockgriff oder eine Symphonie künstlerisch ist und wann nicht. Wie schrecklich viel elende Trauerspiele werden aber noch geschrieben auch von begabten Dichtern, nur weil sie neben der Fähigkeit der Empfindungsvorstellung nicht auch noch das Denken und das vergleichende Urteilen üben.

Doch abgesehen davon sind wir auch rein mit der Frage nach der Kunst selber noch nicht fertig. Es ist, als wenn wir uns über das Wesen der elektrischen Beleuchtung klar geworden wären, ohne der Frage näher getreten zu sein, welches System, welche Art der Beleuchtungstechnik uns die herrlichste Beleuchtung zu geben vermag.

Es gibt doch bessere und minderwertige Apparate. Doch alle geben sie Licht.

So gibt es auch in der Kunst unzählige Richtungen, die alle uns künstlerische Empfindungen zu geben vermögen und auch wirklich geben; es gibt kaum eine Sensibilität unserer exquisiten modernen Nerven, die nicht touchiert würde durch irgend eine der jetzt vorhandenen Richtungen; noch nie ist so heftig und so rechthaberisch als jetzt behauptet worden, daß sie alle, alle nebeneinander denselben Wert, dieselbe Berechtigung haben, insofern sie überhaupt künstlerisch sind.

Und doch ist dem nicht so. Dieselbe Berechtigung haben sie wohl, d. h. dieselbe Existenzberechtigung, aber nimmermehr denselben Wert, dieselbe Wertigkeit. Dieses Axiom gilt es festzuhalten: Es gibt auch in der Welt der Kunst eine Stufenleiter der Werte. Ein Vorsatzpapier hat nicht denselben Wert wie Böcklins „Spiel der Wellen", mag es noch so vollendet künstlerisch sein eben als Vorsatzpapier, und eine witzige Zeichnung von Oberländer steht nicht so hoch, wenn sie auch ebenso unsterblich ist, wie Dürers Selbstporträt in der Pinakothek.

Die Wertigkeit eines Kunstwerkes hängt von der Wertigkeit der Empfindungen ab, die es auslöst. Man vergleiche die Empfindungen, die man nach der erstmaligen Lektüre von Goethes „Faust" hat, mit denen, die Ibsens „Gespenster" hinterlassen, ein Stück, das doch wahrhaftig ein Kunstwerk ist. Man vergleiche die „Trinker" von Velazquez mit irgend einem von Th. Th. Heines Bildern aus dem Arbeiterleben. Man vergleiche Michelangelos „gefesselten Sklaven", und wenn es die kleinste Reproduktion wäre, mit einer Bronze von Vallgren, die in ihrer Weise ganz unübertrefflich sein mag. Hier werden zarte, anmutige, fast kränklich delikate Empfindungen ausgelöst, die auch unter unseren jungen Männern jetzt sehr beliebt sind; dort wird man gepackt und macht die gewaltigen Spannungen dieser Riesenmuskeln mit, die sich zu befreien suchen, wenn man überhaupt noch das Zeug dazu hat, eine solche qualvolle An-

strengung mitzumachen, was bei unseren jungen Leuten nicht mehr ganz so beliebt ist. Was erregt unsere Lebensempfindungen stärker, die anmutigen Linien der langen Fühler einer Qualle, die sich im Wasser wiegt, oder die Gruppe der kämpfenden Panther von Gardet in der Dresdener Ausstellung 1897? Oder man betrachte einmal die zahllosen Versuche, die jetzt, beeinflußt von einer aus Holland und Belgien kommenden Richtung, bei uns überall, auf Bucheinbänden, auf Zeitschriftenumschlägen bis auf Annoncen und Postkarten herunter gemacht werden, vermöge der „reinen Linie", der „reinen Schwarzweißwirkung", der „reinen Flächenwirkungen" wirksame Umrahmungen zu gestalten und daneben das Tor der Kathedrale von Burgos, das doch auch eine Umrahmung ist.

Können sich diese Versuche, diese Windungen, diese Batzen, Fladen und Kringel, die an die Gebilde erinnern, wie sie der Bäcker aus nassem Teige zu Weihnachten formt, oder an die Faden, die der Rahm zieht, wenn man ihn sorgfältig in den Kaffee tröpfelt, können sich diese abstrakt-optischen Umrahmungen, die sich so oft nur aus Handgelenkbewegungen bei der Pinselführung ergeben, diese ungestalteten und unvorstellbaren „reinen Wirkungen" mit der jubelnden Bewegung dieser kraftstrotzenden Torumrahmung messen?

Die Versuche, mit der „reinen Linie und deren Bewegung" alles zu sagen, was ornamental zu sagen ist,

sind zweifellos nicht nur berechtigt und optisch sehr interessant, sondern waren auch zugleich fast notwendig geworden bei der alles überwuchernden Tapeziererornamentik, unter der wir seit dem Wiederaufblühen unserer Kunstgewerbeschulen fast erdrückt wurden. Sie sind oft wertvoll und fein. Aber sie verhalten sich zu der ausgereiften ornamentalen Kunst, welche die Zukunft bringen wird, wie eine Molluske zu einem springenden Pferd, wie eine Flechte zu dem Blütenbaum, auf dem sie wächst. Es liegt die kränkliche Einseitigkeit von „des Gedankens Blässe“ darin gegenüber der Freude am Kraftvollen, Stattlichen, vielleicht sogar Zu-üppigen, welche die schwellende Spannkraft des werdenden Mannes auszeichnet. Aber der spannkräftige, lebensfreudige Mensch wird den andern bloß intellektuellen und sensiblen überdauern, wenn er erst gelernt hat, sich vornehm selbstbeherrscht des reichen Lebens zu freuen.

Hierin also liegt in letzter Instanz die Frage nach dem Wesen der Kunst verborgen. Nicht so sehr ist die Frage schwierig, was Kunst eigentlich sei, als die Frage, welche Richtung in der Kunst am höchsten im Range stehe. Und wir glauben, daß, wenn die Menschen die Wahl hätten, in einem Zimmer zu wohnen, das austapeziert wäre mit den oben erwähnten „hoffnungslosen“ Bildern von Th. Th. Heine aus der Arbeiterwelt, oder in einem anderen voller Vasen von Tiffany und Porträts von Reynolds, sie kaum im Zweifel sein würden, wo sie sich am liebsten auf-

hielten. Und das ist das letztinstanzlich Richtige, das nämlich, woran das Gefühl nie irre werden kann.

Die Bilder von Heine geben uns intensiv-deprimierende Empfindungen, das andere Zimmer intensiv-lebenanregende Empfindungen. Da Heines Arbeiten in ihrer ja gewollten, absichtlichen Widerwärtigkeit intensiv, gesteigert, kondensiert, ja vollendet ekelhaft sind, sind sie „künstlerisch. Desgleichen sind die Porträts von Reynolds, die uns die Menschen herrlicher als sie je wirklich waren vorzaubern, wahre Kunst. Der Künstler aber steht am höchsten, der das stärkste, lebensfreudigste, lebenwollendste Leben in sich trägt, aus dem durch alle Misère hindurch die Kraft der reichen Triebe, der vornehmen Lebenssehnsucht herausströmt.

Der Künstler soll den Beschauer gesteigert lebend, gesundend entlassen, gesundend vom Katarrh des bürgerlichen Lebens. Das sei das Losungswort.

Und so wären wir wohl wieder bei der längst abgetanen Parole angelangt: Die Kunst soll etwas? Ja, so ist es. Was ist das Wesen der Sonne? Sie strahlt und wärmt. Und sie soll wärmen, oder sie ist keine Sonne, sondern eine durchlöcherte, ausgebrannte Schlacke.

Und diese Wahrheit, diese erkannte und begründend erkannte Wahrheit muß verkündet werden, muß gesagt werden und muß geschrieben werden, unablässig, ewig wiederholt, bis es was nützt.

Mag sein, daß die ganz großen Künstler kein Wort

des Hinweises nötig haben, mag sein, daß auch die wahren Kenner unter den Menschen sich unbeirrbar das Beste stets heraussuchen. Wir sind aber nicht alle reiche Kenner, und gegen ein gewaltig gesundes Talent gibt es 10000 Künstler, die nur unvollkommene, oft irrezumachende und Minderwertiges produzierende Menschen sind, wie wir alle, die wir dann ihre Arbeiten erleiden müssen. Der irrenden, leidenden Allgemeinheit aber diene die Erkenntnis, ihr muß geholfen werden, nicht den Einzelnen, die schon erkannt haben. Nicht die Erkenntnis ist der Zweck des Daseins, sondern die Anwendung der Erkenntnis zur weiteren Steigerung des Lebens. Und so lange wir noch keine anderen, besseren Mittel haben, muß wohl geschrieben werden. Und wenn es nur ein Sandkorn darstellte zum Baue des Fortschrittes.

Dezember 1899

HAT DAS PUBLIKUM EIN INTERESSE DAS KUNSTGEWERBE ZU HEBEN?



ie Beantwortung der Frage, die wir hier aufwerfen, ist nicht ganz einfach und ihre Berechtigung wird wohl sogar angezweifelt werden. Mancher Leser wird vielleicht fragen: Was kann denn das Publikum groß dabei eingreifen und mitwirken? Dazu sind ja der Staat, die Gemeinde, die Herren Fabrikanten und vor allem die Kunstgewerbetreibenden da!

Ich fürchte sogar, es werden viele so denken. Haben sich doch die großen Schichten des Bürgertums immer dabei beruhigt, daß die Regierung alles Nötige, die Landwirtschaft, den Unterricht, die Hygiene und natürlich auch die Kunst zu heben wissen würde; wenn nicht, so würde man ihr in der Kammer, im Landtage schon die nötige Rüge erteilen!

Es ist jedoch ein Irrtum anzunehmen, es genüge, der Regierung die Pflege der Kunst allein zu überlassen. Wir möchten uns bemühen, diesen Irrtum etwas zu zerstreuen und zu zeigen, wie wenig es ist, was der Staat tun kann und wie enorm der Einfluß sein könnte, den das Publikum, d. h. jeder einzelne, ausüben könnte. Mit dem Worte heben ist nun

schon der Begriff des Neuen, des Fortschreitens eng verbunden. Der Staat aber kann es nicht gut verantworten, mit dem Gelde der Steuerzahler in den Kunstgewerbeschulen oder bei Vergebung großer Bauten Experimente mit neuen Kunstrichtungen zu machen. Der Staat muß sicher gehen. „Das, was die Alten geschaffen, ist wirklich schön und bewährt. Man arbeite in diesen Stilformen, lehre sie in den Schulen und man wird sicher gehen. Haben sich dann im Laufe der Jahrzehnte neue Formen, neue Systeme bewährt, so kann der Staat auch diese brauchen. Vorläufig ist Vorsicht geboten." So wird wohl jeder Beamte reden müssen. Darum ist es schwer, Vorschläge zu machen, auf welche Weise der Staat das Kunstgewerbe heben solle. Es sind ihrer schon genug gemacht worden, und es geschah fast immer umsonst.

Was die Kunstgewerbetreibenden, insbesondere die Kunsthandwerker anbetrifft, so ist auch für sie die Herstellung von etwas wirklich Eigenartigem eine sehr riskante Sache. Sie sind alle mehr oder minder abhängig vom Geschmacke des Publikums, und erst wenn das Verhältnis zwischen diesem und jenen ein klareres, zuverlässigeres geworden ist, kann man von ihnen Initiative verlangen. Vorher kann man den Kunstgewerbetreibenden höchstens vorschlagen, Initiative zu zeigen, und sich freuen, wenn es ihnen gelingt, den Geschmack des Publikums zu bessern. Und eben dieses Verhältnis des Publikums zu den

Kunstgewerbetreibenden wollen wir jetzt etwas beleuchten.

Also das Publikum soll bei der Hebung des Kunstgewerbes mitwirken, offenbar doch wohl, weil dies noch nicht hoch genug steht?!

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß gleich von vornherein gegen diese Forderung Einspruch erhoben wird. Ich höre Entgegnungen aller Art. Man blicke doch um sich, wird man sagen, strotzen nicht alle Läden von herrlichen kunstgewerblichen Arbeiten, gibt es nicht Kaufhäuser genug, glänzende Ausstellungen, wird nicht enorm produziert, erringt das deutsche Kunstgewerbe nicht vielfach Triumphe im Auslande? Und werden bei uns nicht auch herrliche Einzelwerke geschaffen? Ist unser Kunstgewerbe nicht in der Lage, allen Anforderungen, allen Bestellungen in jeglicher Stilart gerecht zu werden?

Kurz, es werden Gründe verlangt, weshalb denn eigentlich das Kunstgewerbe noch mehr gehoben werden soll. Nun gut: sehen wir uns einmal um, was für Herrliches uns in unseren Läden geboten wird. Um nicht ungerecht zu erscheinen, wollen wir von vornherein zugeben, daß überall in beschränkter Anzahl ganz gute, sogar schöne Sachen erstanden werden können. Wir müssen aber hier einmal klar zu erkennen suchen, wie hoch der Durchschnitt der Ware künstlerisch steht.

Gehen wir z. B. in ein Warenlager von Möbeln

billigen Genres, so finden wir viele unbequeme Sofas, Chaiselonguen, schwere Polstermöbel, Zimmereinrichtungen in jener entsetzlichen mißverstandenen Schreinerrenaissance mit aufgeleimten Ornamenten. Gehen wir in ein besseres Möbelgeschäft, so finden wir teuere Einrichtungen im schwersten Architekturmöbelstil oder von goldstrotzenden Barockmöbeln, alles schwerfällige, unbewegliche, unbehagliche Stücke, oder im Gegensatz dazu neu-englische Stühle, die so dünn und leicht sind, daß ein Bürger, der sich achtete, sich noch in den 70er Jahren nicht darauf gezetzt hätte.

Unsere heimischen Tapeten sind nur zu oft kreidig oder staubbraun im Tone und mit Blümchen oder mit Mustern aus längstvergangenen Zeiten bedeckt oder den Engländern nachgebildet. Das Linoleum imitiert in materialwidriger Weise Holzparkett und Fliesen, das Porzellan kommt aus den Formen des Rokoko oder der geblümten Muster nicht heraus. Unsere Goldschmiede machen Pokale nach altdeutschen Vorbildern, Jardinièren in Barock, Tafelaufsätze in Rokoko, unsere Juweliere fertigen Ringe und Broschen, die Hunderte und Tausende kosten, imitieren aber Blümchen und flatternde Bänder oder geben überhaupt wesenlose Gebilde und die schönsten Steine werden in aufdringlicher oder protziger Weise montiert.

Die Trinkgefäße, Bowlen und Vasen aus Glas sind so mit Emailmalereien bedeckt, daß man die Form nicht mehr erkennen kann.

Treten wir in ein Lampengeschäft, so ist es fast unmöglich, eine einfache Lampe zu entdecken. Die Hängelampen sind mit Zierat bedeckt, alles ist vergoldete oder imitierte Bronze. Die Stehlampen sind überall mit Buckeln, Köpfen, Festons, Gekringel aller Art verziert. Und begeben wir uns erst in ein Luxuswarengeschäft, wie flimmert es einem da vor den Augen! Man sieht den Laden vor Prunkstücken nicht. Was für Vasen aus Majolika mit Bronze montiert, wie großartig nutzlos! Krüge und Schalen und Gefäße aller Art, bemalt, emailliert und vergoldet, aufdringlich von weitem, in der Nähe ordinär. Geschnittenes Glas, gewundenes Rokokoporzellan und verwirrende Mengen von Statuen, Statuetten, Bronzen; dazu ein Sammelsurium von Tanagrafiguren, altdeutschen Landsknechten, französischen Balleteusen, ferner Maßkrüge mit den geschmacklosesten Einfällen, Münchener Kindl und Rokokoschmiedeeisen; und vor allem jene gefährlichen Feinde der Kunst, die Nippsachen, wahre Bazillen des Kunstgewerbes! Man muß es erlebt haben wie wir, daß eine vornehme Frau von Geschmack beim Weihnachtseinkauf den Laden mit Tränen in den Augen vor Verwirrung und Ratlosigkeit verließ, um den ganzen Jammer dieser Überproduktion zu ermessen.

Kurzum, wohin man blickt, Überfülle, aber das einzelne zu oft kleinlich, banal, Fabrikware, und bis zur Grenze der Möglichkeit mit Ornament bedeckt. Und diesem Zustande muß abgeholfen werden.

Und in der Tat, das Publikum wird langsam inne, daß es von Bazarware, von Massenerzeugnissen umringt ist, und daß auch die schönsten Arbeiten der besten Werkstätten schwer darunter leiden, daß sie aus der Formengebung der Renaissance, des Barock, des Rokoko, des Empires und des neuerdings beliebten neuenglischen Stiles nicht herauskommen.

Es fehlt nun bei uns nicht an Personen, die ganz zufrieden mit ihrem prachtvollen Empfangssalon in Rokoko etwas verdrossen fragen: „Ja, ist es denn wirklich so nötig, da zu reformieren, muß denn durchaus immer etwas Neues gemacht werden? Ich finde, daß wir so viel Auswahl haben, daß für jeden Geschmack etwas da ist.“ Allein die überwiegende Zahl derer, die zu dem Kunstgewerbe überhaupt ein Verhältnis haben, hat doch die Erkenntnis gewonnen, daß es zuviel Gute-Stube-Kunstgewerbe, zuviel Restaurant-Luxus und vor allem zuviel Stilfexerei gibt, und daß dieses Überwiegen des Banalen und Aufdringlichen, dies Kennzeichen der letzten Jahre, einer, aber auch nur einer der Gründe ist, weswegen das Kunstgewerbe gehoben werden muß. Man interessiert sich für das Neue, das Einfache, das Gesunde, man sehnt sich danach, und das ist ein Anfang zur Besserung. Wie diese bessere Einsicht nun betätigt werden könnte, darauf kommen wir später zurück. Zunächst wollen wir klarstellen, daß und warum es den Kunstgewerbetreibenden nicht allein überlassen werden kann, an der Beseitigung der Mißstände zu

wirken; dazu ist ein Blick auf ihre Lage und ihr Verhältnis zur allgemeinen Produktion notwendig.

Wer in den Werkstätten der Kunsthandwerker zu Hause ist, der kann nicht ohne Ernst die Sorgen betrachten, die jene Kreise in steigendem Maße erfüllen. Es wäre eine sehr irrige Meinung, aus der Masse der Ware, die man auf dem Markte sieht, zu folgern, es ginge diesen Leuten recht gut, sie hätten ja vollauf zu tun. Die große Masse dieser Ware stammt aus Fabriken und leider nur zu viele Kunstgewerbetreibende arbeiten direkt oder indirekt mit oder für Fabriken. Die Mehrzahl aller gewöhnlichen Möbel z. B. werden im Großbetriebe angefertigt. Eben diese Fabriken aber sind es, die mit solcher beklagenswerten Energie den Markt mit schlechten und nach unseren Begriffen oft unfaßbar geschmacklosen Möbeln überschwemmen. Und gerade sie sind es, die es dem Einzelarbeiter so schwer, oft sogar unmöglich machen, aus seinen eignen Mitteln heraus eine Einrichtung zu schaffen, die ihm selber geschmackvoller erschiene. Denn immer wird sie den Fehler haben, daß sie etwas teurer wird als die Fabrikeinrichtung, und daß sie etwas anders aussieht, als die Massenware, was den Bürger ja anstatt ihn zu erfreuen, erschreckt.

Die Fabrik treibt nur zu oft den Kunsthandwerker gegen seinen Willen und gegen seine bessere Erkenntnis in die Bahn, etwas Ordinäres und Langweiliges machen zu müssen. In Ermangelung sicherer Privataufträge ist er dazu gezwungen, um zu ver-

dienen. Dazu kommt es, daß wir trotz der hochentwickelten Technik bei den Kunsthandwerkern doch in ihnen kein rechtes Gegengewicht haben gegen die geschmacklose Dutzendware der Fabriken. Aber viele Hunderte dieser Kunsthandwerker ertragen die Zwangslage nur mit innerem Widerstreben, sogar mit Groll. Sie wissen, daß sie ewig dieselben Formen wiederkäuen, daß sie nicht aus dem Kreislauf der Stile herauskommen. Nicht einmal die Befriedigung haben sie, daß sie oft genug einen Privatauftrag bekommen, bei dem sie sich Zeit nehmen können, in diesen nun einmal hergebrachten und ausgebildeten Stilen etwas Rechtverstandenes und Ausgereiftes auszuführen. Dann kommen sie auch selber nicht recht dazu, an ihrer künstlerischen speziell erfinderischen Ausbildung weiter zu arbeiten. Denn dazu gehört Muße; man muß probieren, entwerfen. Und dann, wenn sie einmal etwas versuchen, so bleibt ihnen meist nichts übrig, als es in einer permanenten Kunstgewerbeausstellung zu zeigen, wo es unter der verwirrenden Menge von Kram nicht beachtet wird, und von den Kollegen, die ja oft doch so gern ebenfalls etwas probieren möchten, sonderbarerweise recht abfällig kritisiert wird. Wer viel in Werkstätten verkehrt, was ja unter den Gebildeten beklagenswerterweise nur selten geschieht, der kann diese Stimmung der dumpfen Unzufriedenheit allerorten fühlen, die Sehnsucht nach der Möglichkeit, sich einmal frei betätigen zu dürfen, der Haß auf die alten Formen, die Nervosität infolge

der Hetze und Überarbeit, die einen zu keiner Sammlung kommen läßt. Hunderte von jungen Leuten, darunter gerade solche, die etwas leisten, sind innerlich unzufrieden mit ihrem Berufe. Alles haben sie gegen sich. Sie haben kein Geld, um auf eigenes Risiko etwas auszuführen. Sie haben keine Muße, keine Sammlung, um etwas, das vielleicht in ihnen schlummert, aussinnen und ausbilden zu können. Sie haben sogar schwer zu kämpfen gegen die auf der Schule nur zu gut angelernten Formen, die nun so fest sitzen, daß sie fast nicht mehr zu verlernen sind, und sich immer zwischen das Papier und die naive Erfindung drängen. Und sie haben auch oft zu kämpfen gegen den eigenen Charakter, gegen die allzugroße deutsche Bedenklichkeit, die übertriebene Vorsicht und gegen den Mangel an frohgemutem Selbstvertrauen. Und doch, alles in ihnen treibt und gärt. Dazu kommt noch, daß es ihnen nicht unbekannt bleibt, daß in Frankreich und England gerade im Kunstgewerbe ein reges und, betonen wir das Wort, ein erfinderisches Treiben herrscht, daß Trumpf- und Losungswort wenigstens für Kenner und Kritik dort ist: eigenartig, unbedingt eigenartig. Sie wissen nicht, woran es liegt, daß es dort geht und hier nicht, und so probieren sie denn in der Eile die unglaublichsten Dinge. Eine fieberhafte Arbeit aber ohne innern Fortschritt ist volkswirtschaftlich nicht gesund. Jedermann wird verstehen, daß es ein nicht gesunder Zustand wäre, wenn die deutsche Industrie

jährlich Hunderte von Lokomotiven oder Kanonen produzierte, die nicht zweckmäßiger, ökonomischer oder weittragender gebaut wären, wie solche, die vor drei Jahren angefertigt wurden. Und was bei der Lokomotive die größere Leistungsfähigkeit, bei der Kanone die größere Präzision ist, das ist beim Kunstgewerbe nicht etwa die immer sauberere und vollendetere Ausführung, sondern der neue praktische, künstlerisch konstruktive oder ornamentale Einfall, die neuen, ganz eigenartigen Ideen, die im Kunstgewerbe auftauchen sollten. Und diese zu unterstützen ist die Pflicht des Publikums. Auf eigene Kosten kann vielleicht ein Fabrikant, der Geld aber keine Einfälle hat, seine neue Ware lancieren, der Kunsthandwerker aber, der Ideen und kein Geld hat, kann das nicht. Denn das Publikum geht vorbei, kritisiert oder freut sich, aber kauft nicht, auch wenn es sich freut. Wir wiederholen also: eine fieberhafte Arbeit ohne inneren Fortschritt ist volkswirtschaftlich nicht gesund. Und es ist eine wirtschaftliche Pflicht der Reichen, die freie eigenartige Erfindung im Volke energisch zu fördern. Wir wissen zwar, was deutsche Renaissance, deutscher Barock, deutscher neu-englischer Stil ist; wissen wir aber schon, was wahre, herrliche, deutsche Erfindung in der dekorativen Kunst ist?

Ich glaube hierdurch einigermaßen klar gemacht zu haben, daß sowohl des Staates, wie der Kunstgewerbetreibenden Macht, das Kunstgewerbe zu heben

eine nur beschränkte sein kann, und daß es Pflicht des Publikums ist, hier helfend einzugreifen. Doch ich bemerke eben, daß ich wieder das Wort, „Pflicht des Publikums" gebraucht habe, worauf mir leicht jeder einwerfen kann: Das ist doch zu viel verlangt, daß ich mein Geld ausgeben soll, um die Kunsthandwerker zu fördern.

Nein, nicht! von Pflicht des Publikums wollte ich reden, sondern von dem eigenen Interesse desselben. Jeder ist sich selbst der Nächste, und jeder hat das Recht zu fragen, was habe ich davon, wenn ich mein Geld ausgebe. Nur muß man sich wundern, daß so ein moderner Mann noch lange nicht genug an sich selber denkt, daß er sich der argen Selbsttäuschung hingibt, er habe nun die allerschönsten Sachen und genösse in vollen Zügen die künstlerische Atmosphäre seines Berliner altdeutschen Salons oder des entzückenden Empireboudoirs seiner Gemahlin. Ich sage Selbsttäuschung, denn er könnte diese gute Meinung nicht haben, wenn er sich einmal bewußt umschaute und sogar in seiner eigenen Stadt seines Nachbars Heim mit dem seinen vergliche, oder wenn er auf Reisen nicht bloß in Hôtels, sondern auch bei Gastfreunden verkehrte und etwas überlegte. Es ist ja doch ein offenes Geheimnis, daß bei uns in Deutschland in diesem Jahrzehnt der Dekorateur und Tapezierer fast allmächtig herrschen; das gibt jeder zu, wenn er von dem Heim seines Nachbars spricht. Warum nicht bei seinem eigenen?

Kürzlich fand ich in einem Zeitungsroman folgenden Passus: „Jetzt aber mit dem erwachenden Sommer erwachte auch Schloß Petershagen. Handwerker, Tapezierer und Möbelhändler aus Berlin erschienen und richteten das Schloß fast neu ein, nur die Zimmer des verstorbenen Hans Joachim blieben unberührt in ihrer schlichten altmodischen Einfachheit, alle andern Räume wurden aufs Eleganteste hergerichtet, persische und indische Teppiche, kostbare Bilder und Spiegel mit goldenen venezianischen Rahmen, Möbel im Renaissancegeschmack oder nach altdeutschem Muster, kurz das alte Herrenhaus von Petershagen wurde zu einem hochmodernen Schloß, das von Grund aus neu hergerichtet war."

Dabei kann man sich eines Lächelns kaum erwehren, und doch ist die hier geschilderte Pracht noch zu oft der Traum unseres Bürgers.

Vielleicht ist der Leser der Meinung, ich übertriebe hier wohl ein wenig. Es ist ihm aber wohl noch nicht aufgefallen, daß, wenn er in die Villa seines Nachbars einen Blick wirft, er ganz ähnliche Möbel findet, wie in der seinigen. Es dürften wohl auch dieselben stilechten Möbel sein, die bei der Firma X. im Schaufenster stehen, vielleicht auch dieselben englischen Möbel, die auf der Veranda der Frau B. stehen, und die Teppiche sind ja auch orientalische Teppiche, wie sie Herr A. gleichfalls besitzt; auch die Nippsachen haben wir bereits in Berlin in der Leipziger Straße gesehen. Was würde man aber nun dazu sagen,

wenn man jemand zumutete, in seinem Salon dieselbe Landschaft von Schönleber, dasselbe Bild von Böcklin aufzuhängen, wie sie dieser und jener bereits im Besitze haben. Würde man das „Genießen" nennen? Das ist aber auch ein „Kunstwerk", höre ich entgegnen. Sollte denn ein Mobiliar im Werte von Tausenden von Mark nicht auch ein Werk der Kunst sein dürfen, das nur einer besitzt und das nicht ebenso in einem beliebigen Laden erworben werden kann? Eine Handzeichnung eines Meisters, die man für 100, 80 oder 50 Mark erhalten kann, und die man mit Stolz einrahmt, das ist doch sicher ein Kunstwerk; ein Theekessel aber im Werte von 120 Mark braucht es nicht zu sein; warum nicht? Wie seltsam mutet das einen an, wenn man sieht, wie Tausende von reichen Leuten nach alten echten Sachen fahnden, welchen Spürsinn sie dabei entwickeln; und sie zählen das Geld nicht, die Antiquare werden reich, und diese Jäger nach dem Alten sind glücklich und stolz. Wir haben auch Galerien-Mäcene, ja es gibt sogar schon jene reichen Herren, die die jeweils neuesten raffiniertesten Sachen in Paris kaufen. Ist aber schon einer auf den göttlichen Einfall gekommen, bei uns in Deutschland auf die Jagd nach erfinderischen Talenten zu gehen, sich keine Mühe verdrießen zu lassen, schöne neue Arbeiten des Kunsthandwerks zu erwerben? Schwerlich! Und doch, welch ein ernstes Gefühl überkommt den Betrachter, wenn er sieht, wie viele Hunderttausende in einer einzigen Stadt alljährlich

ausgegeben werden für kunstgewerbliche Gegenstände, ohne daß die Käufer und Besteller ahnen, was ihnen entgeht, welche Freudigkeit, welche Befriedigung des eigenen Ehrgeizes, welche Steigerung des Genusses am eigenen Heim sie erfahren könnten, wenn sie nur auf die Idee kommen wollten, auf die eine erlösende Idee, sich so einzurichten, wie das andre nicht tun. Es ist ja doch neben vielem Reichtumsstolz und rein äußerem Ehrgeize viel starke intime Liebe zum eignen Heime in unsern Bürgerkreisen vorhanden. Gerade unsere Vorliebe, das ganze Heim in einheitlicher Art zu bauen und einzurichten, hat, da sie in gleicher Weise bei den Bestellern wie bei den Ausführenden vorhanden ist, im Laufe der Zeit zu der Stilfexerei geführt, die es so manchem so schwer fallen läßt, etwas Neuartiges in sein Interieur zu setzen, da es ja „nicht hineinpaßt". Um so mehr ist es zu verwundern, daß sich mit verschwindenden Ausnahmen fast kein wohlhabender Mann findet, der in direktem Gegensatze zum einheitlich Stilechten etwas einheitlich Eigenartiges herstellen läßt, absichtlich, gewollt, bewußt Eigenartiges. Etwas Neues, ja, das wollen sie schon, es soll wohl auch künstlerisch vornehm sein, aber sie wollen immerhin dabei sicher gehen; sie trauen sich selber die Initiative, das Urteil nicht zu. Sie haben es auch immer viel zu eilig, sich ihr Haus zu bauen, ihr Mobiliar zu kaufen, ihre Tapeten und Teppiche zu besitzen. So wenden sie sich denn, um ihr Geld nicht zu riskieren, an solche Kräfte, Archi-

tekten, Lieferanten aller Art, die schon Bewährtes geschaffen haben. Dieses Bewährte aber ist bis jetzt noch immer das jahrhundertalte, meinetwegen ausgereifte, aber immerhin das aufgewärmte oder mißverstanden verwendete, wie der neue englische Stil.

Wir haben eben dank diesem vorsichtigen und bedenklichen Mißtrauen vor etwas Eigenartigem noch wenig bewährte Kräfte auf neuen Bahnen; und doch, man bedenke, daß einstmals es alle diese Stilarten, die aufzuwärmen wir so stolz sind, nicht gab. Die Renaissance in Deutschland war doch auch einmal neu, wenn sie auch nach guter deutscher Sitte von außen eingeführt worden ist. Und diejenigen, die in der Chronik jener Zeiten bewandert sind, wissen von einem herrlichen Eifer zu berichten, mit dem damals die Bürger, die Besteller, mit den Künstlern und den Kunsthandwerkern wetteiferten, um die Gotik los zu werden, andere Häuser, andere Möbel und allüberall andere Verzierungen zu schaffen, zu besitzen. Welche Freude, welchen Stolz fühlte ein reicher Kaufherr, wenn er seine Freunde nach dem Mahle mit einer Kassette, einer Truhe, einem Pokale überraschen konnte, der ganz neue Formen zeigte.

Wir haben das nur, wenn wir z. B. ein neues Bild von Menzel erworben haben; das beleuchten wir mit einem gewaltigen Reflektor. Aber wann kommt es vor, daß uns ein Bankier in ein Speisezimmer führt, wo die Möbel, das Tischzeug, das Porzellan, das Glas, Formen, Farben, Anordnungen, Ma-

terial zeigen, die die unerwartete schöpferische Kraft mehrerer individueller Künstler erkennen lassen, die notabene eben nicht schon berühmte Maler und bekannte Dekorateure zu sein brauchen.

Und unter Neuem wollen wir ausdrücklich nicht etwas Sonderbares, Bizarres verstanden wissen, was das Publikum in seinem Mißtrauen so oft vermeint. Ebensowenig ist darunter etwas Kostbares gemeint. Nein, die Grundelemente der zweckmäßigen Konstruktion der Gebäudeteile, des Mobiliars, können, dürfen und sollen niemals ignoriert werden einer Laune des Entwerfers oder des Bauherrn zu Liebe. Eine Treppe ist und bleibt eine Treppe, und um stabil und bequem zu sein, muß sie struktiv so gebaut werden, wie sie von jeher gebaut worden ist. Das Geländer aber z. B. muß denn das Renaissance, Barock oder neuenglisch sein, kann es nicht einmal anders geartete Stäbe, andere Verzierungen, andere Verteilung, andere Holzarten, andere Farben haben? Man gebe uns einen einzigen vernünftigen Grund an, warum man nicht eine solche Treppe ausführen sollte.

Man stelle sich ein ganzes Haus vor, das gebaut wäre mit dieser Lust, dieser Freude an etwas Eigenartigem, das nicht jeder Nachbar, und wäre es der Reichste, hat! Allgemein wird die Wirkung, die die direkte tägliche Umgebung in der eigenen Wohnung auf Gemüt und Stimmung hat, unterschätzt. Allzu unbewußt leben wir dahin; daß ein Zimmer nach dem

Garten, wo die Sonne hineinscheint, besser ist, als ein Zimmer nach der Straße zu, das ist uns soweit allen klar. Auch die gute Stube mit ihrer Symmetrie, ihren Sofas, ihren Photographien und ihren Araukarien wird jetzt schon vielfach verhöhnt. Ein skulptiertes Renaissancekamin aber mit Bronzelüstern links und rechts, wird, wenn es 4000 Mark gekostet hat, noch immer geschmackvoll gefunden und ist doch bloß die gute Stube der Reichen.

Und wie rasch gewöhnt man sich an die Interieurs, die man fix und fertig vom Architekten hergestellt bezieht. Hat man aus Griechenland aber einen vornehmen antiken Kopf, durch List und viel Geld gewonnen, heimgebracht, wie anders hängt man an ihm. Wie eifersüchtig stolz ist ein Sammler auf seine langsam aufgespürten Schätze. Wie voll ist sein Leben mit Interesse, Spannung, Zielbewußtsein. Wie gesteigert, verschärft ist sein ästhetisches Wahrnehmungsvermögen.

Und alle diese Freude am selbst Entdeckten, selbst Erworbenen auf kunstgewerblichem Gebiete lassen wir uns entgehen aus Gleichgiltigkeit, Mißtrauen gegen das Neue und vornehmlich aus Hast. Statt wie Humboldt in unbekanntes Land zu dringen, mit aller Spannung, Erregung und dem Hochgefühl des Entdeckers, ziehen wir es vor, mit 300 anderen per Dampfschiff und Eisenbahn in Eile, müde und nur etwas neugierig nach Chicago zu reisen. Jeder reiche Mann aber, der sich wieder einmal ein Haus von

Firmen fix und fertig einrichten läßt, statt es nur für sich von Künstlern ersinnen zu lassen, schlägt einen weiteren Nagel ein in den Sarg des Kunstgewerbes.

Was sollen wir denn aber tun, so wird wohl mancher denken. Wir sind doch nicht alle reiche Leute, die sich ihr Haus bauen können. Wir müssen doch kaufen was da ist, wir können uns doch nicht darauf einlassen, extra zu bestellen. Überhaupt, was sind denn das für phantastische und paradoxale Pläne! Nun, schon bei den kleinen, alltäglichen Einkäufen in den Läden, wo es sich darum handelt, unter vielem etwas Hübsches, auch Dauerhaftes zu wählen, kann vom Käufer ein Einfluß ausgeübt werden. Freilich, wenn man das Geschäft eilig betritt und verwirrt durch die große Menge der Gegenstände und geniert durch die Gegenwart und die Blicke so vieler Angestellten ziemlich ratlos sich von den Verkäufern herumführen und beeinflussen läßt, dann kommt man nicht dazu, etwas zu kaufen, was einem wirklich und ganz persönlich gefällt. Es steht außer allem Zweifel, daß, wenn jemand nur suchen will, in mehreren Geschäften suchen will, er sehr oft etwas wirklich Gutes, Geschmackvolles finden kann. Täte man das, so würde es sich herausstellen, daß sehr viele Leute im Grunde einen ganz richtigen Geschmack haben. Doch wollen wir diesem Mittel nicht mehr Bedeutung zumessen, als es wirklich hat. Der wirkliche Einfluß jedoch, den das Publikum auf die Produktion ausüben kann,

fängt dann an, wenn größere Bestellungen derselben Art von Gegenständen erfolgen müssen. Und dahin gehören in erster Linie die Ausstattungen. Und hier ist eine Wandlung nur möglich, wenn die Frauen uns helfen. Und diese Hilfe muß eine bewußte, ausgebildete werden. Bis jetzt ist das Kunstgewerbe von den Männern gemacht und beherrscht worden. Und die Frauen sind nur auf denselben Wegen nachgefolgt, die die Männer beschritten hatten. Sie beschränkten sich darauf, alles das, was die Männer produzierten, zu kaufen und im Hause zu verteilen. Die Frauen sind nie gefragt worden, ob man denn alle diese alten Stile neubeleben sollte, und wir getrauen uns zu behaupten, daß sie, befragt, davon abgeraten hätten. Nein, sie haben sich diesen ganzen Geschmack wie so vieles andere aufdrängen lassen, ohne auf den Gedanken zu kommen, zu widerstehen und etwas Neueres vorzuschlagen. Von Natur liebt die Frau all das Alte nicht. Ihr ganzer Instinkt treibt sie zum Neuen, zum Heitern, zu dem was anregt und die ästhetische Neugier befriedigt. Nicht nur zieht sie die Gegenwart der Vergangenheit vor, sondern sie greift gern der Zukunft vor. Fast immer haben die Frauen wenigstens die Neigung zum fortgeschrittenen Geschmack in Kunst und Literatur. Und wenn sie sich nur auf sich selber besinnen wollten, so würden sie auch finden, daß sie mehr Sinn dafür haben, ob ein Gerät praktisch, bequem und zweckmäßig ist, als die Männer, ganz speziell die Männer, welche eben diese Geräte

anfertigen. Welcher Widerspruch liegt doch darin z. B., daß alle diejenigen Handwerker, ganz speziell die Tapezierer, welche alles das erzeugen, was in unseren Salons zum Gebrauche und zur Zierde herumsteht, gar nicht in die Lage kommen, in eben diesen Salons zu verkehren, um so sich zu überzeugen, wie unzweckmäßig und direkt häßlich vieles darin ist. Und wir alle, nicht zum wenigsten unsere Frauen, für die alles das in erster Linie existiert, reagieren viel zu wenig und lassen sich viel zu sehr tyrannisieren von Fabrikanten, Ladeninhabern, Dekorateuren und von dem Geschmacke desjenigen Teils des Publikums, der in der Tat, aber leider, existiert; der das reich Aussehende, das Imitierte, das in die Augen Springende liebt, und auf den die Fabrikanten in der Tat, aber leider, mit Sicherheit spekulieren können und es auch reichlich tun. Statt daß die Verfeinerten, die Vorgeschrittenen, diejenigen, die Zeit und Muße haben, sich der künstlerischen Ausgestaltung des Heims zu widmen, und das sind in erster Linie die Frauen unserer wohlhabenden Stände, die Initiative ergreifen, um den Geschmack im Kunstgewerbe zu diktieren, lassen sie sich im Strome treiben, nehmen was da ist, lassen sich den ganzen minderwertigen Geschmack der Produzenten gefallen, von dem dann jene sagen, daß es der unsere ist. Der Fabrikant hat gut reden: Das Publikum verlangt diese und jene Ware. Gewiß, ein Teil des Publikums verlangt im Laden direkt vergoldete Kandelaber im Barockstil auf chinesischem

Vasenkörper. Aber der andere Teil des Publikums, dessen Zahl leider viel zu gering angeschlagen wird, verlangt sie nicht, sondern läßt sie sich nur gefallen, ohne sie besonders zu goutieren. Die ganze Legende, daß die Fabrikanten und die Kunstgewerbetreibenden nur das produzieren, was das Publikum verlangt, beruht auf einem subtilen, aber folgeschweren Mißverständnis, an dem Schuld trägt die Indolenz desjenigen Teils der Gebildeten, welcher der führende sein sollte. Niemand wäre erstaunter als der Produzent, wenn das Publikum einmal etwas verlangte. Man stelle sich einmal die Verwirrung in den Geschäften vor und die Ratlosigkeit der Ladeninhaber, wenn innerhalb weniger Tage fünfzig Menschen einmal ein Porzellanservice verlangten, das nicht Meißner, nicht Nymphenburger und nicht neuenglischen Stil hätte.

Aber das können wir ja gar nicht verlangen, wird man mir zurufen. Ich möchte dem entgegen wieder auf den oben erwähnten Begriff Ausstattungen zurückkommen. Hier ist es, wo das Publikum, speziell unsere Frauen, den Hebel ansetzen können. Hier, wenn es sich um die Einrichtung eines neuen Heims handelt, ist der Wendepunkt im Leben jeweils zweier Menschen gekommen, wo die Macht des Alten, des Ererbten einmal gebrochen werden könnte. Wer die Mittel hat, eine Ausstattung bestellen zu können, sogar eine einfache, und in dieser Lage sind doch jetzt zahlreiche Menschen, der sollte seinem Schicksale danken, der sollte sich selber zurufen: Ich will

jetzt aus dem mir vom Schicksale oder von meiner eigenen Arbeit verliehenen Mitteln das denkbar größte Maß von Genuß mir selber erzeugen. Es soll alles behaglich sein. Es soll vornehm sein, was nur möglich ist bei Abwesenheit von Überladung und Imitiertem. Es soll meinen persönlichen, nicht den sogenannten durchschnittlichen Bedürfnissen angepaßt sein. Es soll hübsch und apart sein, wenn irgend möglich sogar schön und eigenartig. Ich will mir das alles mit Mitarbeitern extra ausdenken, und wenn Freunde zu mir kommen, sollen sie mich bewundern, ja beneiden. Es soll mir Lust und Spaß machen trotz der vielen Mühe, ich will eitel stolz auf mein Heim werden und auf jeden Stuhl darin, auf mein Heim, das nicht ist wie das meines Nachbars. Ich will ihn nicht übertrumpfen damit, daß ich überbiete, sondern damit, daß er mich sobald nicht kopieren kann.

So soll der mit Gütern Gesegnete reden. Statt dessen wird nur zu oft folgendes getan, wenn es gilt ein neues Heim zu gründen. Die Hochzeit soll in so und soviel Wochen oder Monaten sein. Da gilt es sich zu sputen. Die großen Geschäfte werden aufgesucht, Möbel, Tischzeug, Geräte werden rasch gekauft oder nach vorhandenen Mustern bestellt, alles wird vorsichtig ausgedacht, damit später ja nichts fehle, ein Termin gesetzt für die Ablieferung, und wenn nur Geld genug da ist, dann geht ja alles herrlich glatt. Und damit ist das erste Hemmnis ge-

schaffen für den weiteren Fortschritt. Je nobler und je fertiger, je stilechter ein Zimmer hergestellt wird, desto unmöglicher wird es dann den meisten Menschen, etwas Eigenartiges, Fremdartiges auch noch später unterzubringen. Und das bißchen Platz, was an Wänden und auf Möbeln noch übrig bleibt, ist mit Hochzeitsgeschenken anderer Leute besetzt, die man nicht kränken darf, indem man ihre Sachen auf den Speicher stellt. Und bei solchen Herrschaften, die nun gar in ein altes, ererbtes Heim einziehen, ist es erst recht schwer. Die wollen durchaus kein neuartiges Buffet in ihr altes Speisezimmer stellen; dieselben Menschen, die ohne weiteres in ihren Salon einen Böcklin ganz nahe an einen Tizian und unweit davon einen Watteau neben einen Uhde hängen würden, wenn sie sie nur kriegten. Das stört sie nicht, aus dem Grunde nämlich nicht, weil sie wissen, daß solche Kunstwerke einen hohen Wert haben, Unika sind, um deren Besitz und Genuß sie lebhaft beneidet werden. Daß aber ein Buffet, ein Tisch, sogar in ganz einfacher Ausführung, ein Kunstwerk sondergleichen sein kann, daß ein Treppenhaus ein Traum sein kann wie nur irgend eine Radierung von Klinger: wenn einer das sagt, läuft er bei uns Gefahr, für einen überspannten Fanatiker des Kunstgewerbes gehalten zu werden, womit dann auch alle seine Erörterungen als abgetan betrachtet werden.

Wir wollen deshalb auch aus diesem Traumlande wieder heruntersteigen und uns darnach umsehen, ob

4*

mit den einfacheren Mitteln, die dem Bürger oder seiner Gattin zur Verfügung stehen, etwas geleistet werden kann. Und da liegt mir ein Fall vor, der charakteristisch genug ist, um hier angeführt zu werden. Ich habe einmal einen jüngeren Gutsbesitzer gekannt, der ein Träumer und ein stiller, nachdenklicher Mensch war. Er war aber kunstliebend und trotz seiner Träumerei ein praktisch angelegter Mann. Als er heiratete, kam er dazu, wie die Ausstattung von seiner Schwiegermutter besorgt werden sollte. Da gab es schwere Kämpfe. Ihm paßte nichts. Es war zum Verzweifeln. „Er hat so eigenen Geschmack, er weiß nicht was er will“, so klagten die Frauen. Und im Zorne überantwortete man ihm den Kauf des Mobiliars. Mein Freund ging auf die Suche. Er ließ es sich recht sauer werden. Wochen vergingen. In einer Stadt, berühmt als Hochburg der massivsten Renaissance, des prunkreichsten Barocks fand er einen Tischlermeister, der nie ausstellte, der nie von sich reden machte, der ihm aus Fichtenholz, aus nicht fourniertem Fichtenholz, eine Ausstattung machte, fein, ruhig, das Holz mildbraun, die matten Farben vornehm abgestimmt, das Ornament apart, so daß sich jeder freute, der die Möbel sah. Auch die Formen waren ganz andere. Und das Unbegreiflichste war, daß es nicht Renaissance, nicht Rokoko, nicht Empire und auch nicht neuenglisch war. Ja, was war's denn für ein Stil? Es war gar kein Stil, es hatte nur Stil. Ich möchte nur noch sagen, daß die Schwieger-

mutter, eine vernünftige Frau, mit der Ausstattung zufrieden war; die Preise waren aber auch recht mäßige. Die Braut aber war nicht zufrieden, und wie einmal eine Freundin zu ihr sagte: „Du, es sieht aber alles ein bißchen dünne aus“, da weinte sie vor Ärger. Denn die Frau liebt zwar das Neue, getraut sich aber doch nicht leicht, die Kritik herauszufordern. Sie hatte eben noch gar nicht verstanden, daß ihr Mann in mehr oder weniger klarem Drange das ausgeführt hatte, was wir alle tun sollten. Wir sollen uns nicht den Fabrikantengeschmack aufnötigen lassen, von dem jene behaupten, daß es der unsere ist. So also soll man handeln. Ein Mann könnte mir hier einwerfen: „Dazu haben wir aber keine Zeit.“ Eine Frau aber darf so einen Einwurf nicht machen, ganz speziell nicht eine wohlhabende junge Frau, die noch nicht die Sorgen einer ganzen Familie auf sich genommen hat. Wenn es die Frauen nicht tun, wird es sobald nicht anders werden. Selbstredend geht das nicht so rasch, und es gehört dazu Courage, Zähigkeit und Ausdauer. Zuerst würde sie sich gewiß wohl an eine bewährte Firma für Möbelschreinerei wenden mit dem ausdrücklichen Bedeuten, das Mobiliar müsse unbedingt anders ausschauen als das, was man so wie so anfertigt. Zur Erleichterung des Verständnisses würde es sich hierbei empfehlen, als Richtschnur folgende Bedingungen zu stellen: 1) Es darf nicht deutlich an eine der vorhandenen Stilarten, inklusive des Neuenglischen erinnern, jedenfalls nicht

bezüglich der Verzierungen und Farben. 2) Jedes Möbel muß in erster Linie seinem Zwecke entsprechend gebaut sein und alle Verzierung muss sich der Konstruktion und der zweckmäßigen Form unterordnen, darf niemals, wie bei den Renaissance- und Barockmöbeln üppig werden und nur als Selbstzweck existieren. 3) Es darf und soll eigenartig wirken, jedoch unter keinen Umständen bizarr oder lediglich kurios sein. 4) Es soll einfach sein und mäßige Kosten nicht übersteigen. Sollte eine Bestellung unter solchen Bedingungen erfolgen, so könnte es ja passieren, daß der kühnen Bestellerin gleich Entwürfe vorgelegt würden, die apart und gelungen wären. Wahrscheinlicher aber ist es, daß die Firma, die auf solche Überraschungen nicht vorbereitet ist und deren Zeichner ganz auf Stile dressiert sind, wenig gelungene Zeichnungen lieferte. Dann würde es sich empfehlen, sich an einen Kunstgewerbeverein zu wenden, dem Vorstand Wunsch und Bedingungen zu unterbreiten, Zahl der Stücke sowie anzuwendende Summe zu nennen und ihn zu veranlassen, innerhalb des Vereins eine Umfrage zu veranstalten. „Mein Gott“, so wird manche Frau hier sagen, „da müssen wir ja zu all den Leuten gehen, zu Vorstandsmitgliedern, die wir gar nicht kennen. Das ist alles sehr gênant.“ Darüber kann man sich beruhigen. Ein Mensch, der die Initiative hätte, solche Bedingungen zu stellen, würde wie Manna vom Himmel begrüßt werden, und es würde an Zuvorkommenheit und Eifer nicht fehlen.

Bei einfachen Aufträgen würde es nunmehr sehr wahrscheinlich gelingen, aus den vielen eingereichten Skizzen ganz Interessantes, Anziehendes herauszulesen. Sollte die Bestellung eine ernstere Sache sein, handelte es sich nun gar um eine fürstliche Ausstattung, so würde sich wohl herausstellen, daß man künstlerische Kräfte auch außerhalb des Kreises der Gewerbetreibenden heranziehen müßte. Es müßte eine weitere Umfrage veranstaltet werden mit Preisen zur Anfeuerung auch Fernerstehender. Es würden Architekten, Künstler aller Art mit dem Besteller in Verbindung treten müssen. Davor wird nun manche, auch reiche Frau zuerst zurückschrecken. Schreckt aber eine mutige nicht davor zurück, die Verwalterin ihres eigenen Gutes zu sein oder ein Geschäft wie das vom Bon-Marché zu gründen, so braucht sie auch nicht davor zurückzuschrecken, in Berührung zu kommen mit einer gewissen Öffentlichkeit, immer eingedenk, daß ihr daraus so viel Interesse, Freude und gesteigerte Regsamkeit erblüht, daß die Mühe reichlich aufgewogen wird. Hier liegt ein reiches Feld der Tätigkeit für unsere beschäftigungslosen Frauen, die nicht alle einen Beruf ergreifen können, dürfen oder mögen. Um nun aber einem Mißverständnis vorzubeugen, wollen wir ausdrücklich betonen, daß es nicht nur für die Reichen möglich ist, auf solche direkte Weise in Kontakt mit den Kunstgewerbetreibenden zu kommen. Auch nicht bloß bei Bestellung von ganzen Ausstattungen, Mobiliar, Porzellan, Tischzeug.

Nein, es gibt wenig Einzelgegenstände, die nicht extra bestellt werden könnten. Immer Neues braucht ja ein Heim, das mit zunehmender Wohlhabenheit immer behaglicher werden soll. Man braucht neue Tische, neue Lampen. Ein ganzes Zimmer wird für die erwachsene Tochter eingerichtet. Ein Rauchzimmer wird der Wohnung hinzugefügt. Eine Blumenetagère, neue Stühle werden nötig, und wenn es nur ein Spiegel wäre, stets kommt wieder eine neue Gelegenheit, etwas Geschmackvolles zu erwerben. Man wird mir nun aber einwenden: Das wird alles viel zu teuer, es dauert auch viel zu lange, ehe man es bekommt, wozu denn auch, es lohnt sich doch nicht, es wäre schade um das Geld. Nun gut, lassen wir einmal diese Einwände gelten. Zugestanden, daß die Indolenz des Menschen so groß ist, daß er sich nicht einmal die Mühe geben will, sich etwas zu tummeln, um sich später freuen zu können. Es bleiben doch noch die zahllosen Geschenke übrig, die alljährlich zu Weihnachten, zum Geburtstag, zur Hochzeit vergeben werden. Und hier kann man nicht sagen, daß der Bürger es nicht für der Mühe wert hält, Geld auszugeben. Ebenso wie er Hunderte für ein stattliches Diner, Hunderte für einen wohlbestellten Weinkeller ausgibt, ebenso verausgabt er mit oder ohne Zaudern große Summen für Geschenke und Repräsentation. Er unternehme einmal das Wagnis, bei einem Juwelier etwas ganz Apartes, künstlerisch Eigenartiges zu bestellen unter obengenannten Bedingungen,

und es ist außer allem Zweifel, daß er mit seinem Geschenk einzig dastehen würde unter allen Gebern. Statt einer silbernen Fruchtschale in Rokoko oder englischem Empire dringe er darauf, verlange er, befehle er ganz etwas anderes, einfaches aber neu Ersonnenes. Man würde in der Werkstatt sich vor Staunen nicht recht zu helfen wissen, aber gerade die Verwirrung würde vielleicht, vielleicht etwas Neues entstehen lassen.

Und wenn die Männer keine Mühe scheuen, für den Keller, die Jagd, den Sport, d. h. für Essen, Trinken und Amusement, das ihnen am besten Konvenierende so lange zu suchen, bis sie es bekommen, könnten auch die Frauen, die von der Natur durch geringere Ausbildung solcher, wie sollen wir sagen, mehr physiologischer Triebe besonders bevorzugt sind, das Suchen nach etwas Apartem, neu Ausersonnenem zu ihrer großen Lebensfreude ausbilden. Sie haben doch Zeit, Muße, Geld, Kraft für ihre Schneiderei, warum nicht für die doch ganz anders anregenden Gänge und Besprechungen in den Werkstätten der Kupferschmiede, der Tischler, der Juweliere, und der Glasmaler? Statt der erschöpfenden Séancen bei den Schneiderinnen wären das Stunden der reinsten Freude, der Freude, künstlerisch und schöpferisch tätige Meister und Gesellen an der Arbeit zu sehen, an einer Arbeit, die für einen selber angefertigt wird, die man wachsen sieht wie ein Kind wächst. Zweifelsohne ist das alles nicht ohne beträchtliche Anstrengung und Mühe zu erreichen, jedoch darf man sich das

nicht übertrieben vorstellen. Diejenigen Frauen und Männer, die die ersten sein würden, solche neuen Wege zu wandeln, auf die Suche zu gehen nach dem Schönen, dem noch nicht tausendfach wiederholten Schönen, auf die Jagd nach Talenten, statt in Eile das erste beste in einem Laden, was ihnen leidlich gefällt, zu kaufen, die müßten sich zuerst nicht abschrecken lassen, da ihnen nicht alles auf dem Präsentierteller entgegengebracht werden kann; vor allem müßten sie die verhängnisvolle moderne Hast verlernen oder hintansetzen können. Der einzige Einwand, den wir gelten lassen können, wenn man solche Vorschläge als phantastisch bezeichnen sollte, dürfte der sein, daß man so lange auf das auf diese Weise Bestellte warten müßte. Wenn aber ein Mann, der die Jagd als Sport betreibt, es sich nicht verdrießen läßt, jahrelang sich abzumühen, um ein brauchbares Tier zu erziehen, so ist nicht abzusehen, warum er und seine Gemahlin zusammen nicht sich gedulden sollten, um ein Interieur zu schaffen, das einzig in seiner Art dastehen würde, ohne deswegen irgendwie besonders kostspielig gewesen zu sein. Wirklich kostspielig werden jedoch nur Gegenstände, die ohne besonnene Überlegung gemacht werden. Wenn man aber mit den früher erwähnten Bedingungen an einen Kunsthandwerker herantritt und nicht eher angefangen wird, als bis Zeichnung oder kleines Modell geprüft worden sind, deren Kosten nicht groß sind, dann geht man so gut wie sicher.

Wenn nun die Kreise der Kunsthandwerker wiederholt innerhalb kurzer Zeit durch die energische Initiative einzelner kunstsinniger Bürger durch solche Aufträge überrascht worden wären, so würde das eintreten, was sich anderorten, besonders in England, längst gezeigt hat. Es würden sich an den unvermutetsten Stellen Talente melden. Wie man in den Wald ruft, so schallt es heraus. Man entgegne mir nicht, daß der Geschmack unserer Frauen noch nicht genug entwickelt sei, daß, wenn sie kein eigenes Vermögen haben, sie von ihren Männern abhängig seien u. s. w.

Wenn die Diskretion es nicht verböte, so würde es mir zur seltenen Freude gereichen, das Nähere von einer Frau zu erzählen, die nicht etwa theoretisch vorhanden ist, sondern die tatsächlich lebt, und die ich persönlich kenne, die noch vor zwei Jahren ein ganzes Haus voller „guten Stuben" bewohnte und die jetzt nicht nur zwei Töchter bei ihrer Verheiratung aus eigener Initiative ganz einzig eigenartig ausgestattet hat, sondern jetzt sogar angefangen hat, im eigenen Heime eine „gute Stube" nach der andern systematisch auszurangieren. Und ihr Mann, weit entfernt davon, sie daran zu verhindern, läßt sie ruhig, wenn auch mit etwas Staunen gewähren, denn sie macht es systematisch und mit Erfolg, nicht launisch und hastig, und ein Mann bewundert immer etwas, was mit Plan und Überzeugung geschieht.

Diese Frau ist eine von den ganz wenigen Müttern,

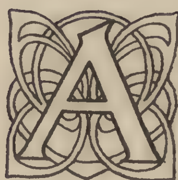
die es begriffen haben und ihren Töchtern klar gemacht haben, daß sie von dem, was sie zur Aussteuer erhielten, nunmehr zwanzig Jahre, wenn nicht noch länger umgeben sein werden, und daß man gar nicht vorsichtig genug darin sein kann zu verhüten, daß das, was einem jetzt elegant und hochmodern vorkommt, später als Krempel erscheine.

Und wenn man uns nun zu guter Letzt noch einwenden wollte, es sei doch zu viel verlangt, so auf gut Glück blindes Vertrauen in etwas zu haben, wovon so gut wie nichts zu sehen ist, so können wir auch hier zur Beruhigung darauf hinweisen, daß in so manchen Orten unserer schönen deutschen Lande sehr hoffnungsvolle Anfänge zu einer solchen neuen Zeit gemacht worden sind, und daß das Traumland, das ich schon skizzierte, anfängt Gestalt zu gewinnen. Die Anfänge sind nicht mehr zu machen, sie sind gemacht. Es haben Künstler, allerdings bis jetzt nur aus eigener Initiative ohne jede Hülfe durch Mäcene, neue Bahnen im Kunstgewerbe beschritten und sie auch kommerziell so ausgestaltet, daß der Käufer ohne große Mühe das finden kann, wovon wir gesprochen. In München, Berlin, Dresden, Karlsruhe und in noch manch anderer Stadt herrscht ein reges Leben. Man unterstütze dieses, wenn man daran verzweifelt, am Orte wo man lebt, das neue Leben zu wecken. Das Beste aber ist: den heimischen Kräften neues Blut, neue Zuversicht einzuflößen.

Es würde ein Treiben und Knospen sondergleichen im Kunstgewerbe und unter den Künstlern entstehen. Man glaube uns, die wir mitten drin stehen, und man denke vor allem an das eigene Interesse. Man gehe nicht nach Hause, indem man sagt: mag sein, wir wollen aber erst abwarten. Nein: man versuche, wie in allen Dingen, so auch hier, das, was man ersehnt, erträumt, wahr zu machen aus eigener Kraft. Man verlange, und es wird gegeben werden.

Herbst 1896, Zusätze 1898

EIN KÜNSTLERISCHER KUNST-UNTERRICHT

us manchen Umfragen der letzten Zeit, betreffend die Kunstakademien, geht deutlicher, als es je vorher der Fall gewesen ist, hervor, in wie vielen Kreisen die Frage erörtert wird, ob wir die Kunstschulen nicht lieber gänzlich abschaffen sollten. Es scheint sogar Solche zu geben, die gar keinen Unterricht mehr wollen. Ist das nicht zu radikal? Unterricht ist sehr gut, wenn er wirklich erteilt wird. Unterricht, die Unterweisung im Richtigen und die richtige Unterweisung: sollte das wirklich eine schädliche oder eine unnütze Sache sein?

So weit geht wohl keiner. Aber mit dem Begriffe des Richtigen, da scheint's zu hapern. Was ist das Richtige? „Das Künstlerische kann doch nicht gelehrt werden," sagt man. Nun gut: nehmen wir einmal an, daß sich dieses mystische „Künstlerische" in der Kunst nicht lehren läßt; so bleibt wohl das „Technische" übrig? Oder ist das auch undefinierbar? Was ist Technik? Technik ist das, was man tausendmal gemacht hat und im Schlafe kann. So sagen die einen. Dann ist das erstens nicht immer eine wünschenswerte Errungenschaft, und zweitens kann man sich dann wohl Technik nur durch Technik

erwerben? Vielleicht aber ist Technik die Art, wie man das Gerüste zu einer Figur baut oder wie man Leinwand aufspannt? Dazu brauchte man allerdings keine Akademien. Gibt es nun nichts anderes neben dem mystischen sogenannten Künstlerischen und der Technik, das richtig gelehrt werden kann und soll?

Nein, heißt es da. Alles übrige ist bloße Beeinflussung und Bevormundung seitens der Professoren, und die wollen wir nicht mehr. Wir auch nicht, antworten wir. Wie steht es aber mit der Beherrschung der Formen des menschlichen Körpers, mit der intensiv verstandenen, nacherlebten, nicht bloß nachgezeichneten Anatomie? Oder aber, kann man lehren, bildnerische Formen zu modellieren statt Hosen, Soldatenhelme, Allegorien und Embleme? Kann man dem jungen Manne zeigen, wie die Griechen, die Nordfranzosen, die Chinesen, die Toskaner und die deutschen Bauern ihre Häuser bauten und das Problem des zugleich bequemen und schönen Raumes so natürlich lösten wie keiner von uns? Ist die Verzweigung eines Baumes eine Sache, die zu kapieren davon abhängt, ob einer „Talent zum Malen“ hat, oder davon, wie er gerade „gestimmt“ ist? Kann man einen Schüler davon überzeugen, daß eine Tapete ein malerischer Hintergrund sein muß und nicht nur eine Fläche voller Blümchen? Ist das alles lehrbar und lehrenswert oder nicht? Ist das alles nun Technik oder ist das schon das mystische Künstlerische?

Es ist weder ausschließlich das eine noch das andere, sondern es sind dies einige der Grundnotwendigkeiten aller bildenden Künste, der Künste, die darauf ausgehen, Bilder, Gebilde, Bauten, Gebrauchs- und Zierwerke zu schaffen. Und Grundnotwendigkeiten sind die ewig gültigen Anfänge, die conditiones sine quibus non est ars, um die man nicht herum kann, ob Kunstschule oder nicht Kunstschule. Warum sollen sie denn durchaus nicht mehr gelehrt werden?

Nein, Schulen sind keine durchaus unnützen Einrichtungen. Aber Gott schütze uns Künstler vor Akademien, Polytechniken und Kunstgewerbeschulen. Gott schütze dich, junger Mann, vor jenem berühmten Professor, der seit Jahren nur noch gelb-grau-braune Leinwandstücke ausstellt. Hastig und nervös betritt er das Schüleratelier, radiert dir deinen Akt aus, kritzelt dir einen zittrigen Arm hin und empfiehlt sich. Im Nebenraume korrigiert ein anderer: der haut dir neben deine falsche Zeichnung einen süperben Akt herunter, denselben, den er immer macht und stets gekonnt hat, und sagt gar nichts dazu, weil er noch heute das verlegene bäurische Schweigen seiner Jugend nicht verlernt hat. In der Kompositionsklasse hast du den schönen Vorwurf dargestellt: Kaiser Otto legt in Gegenwart des Bischofs Kuno den Grundstein zur Selbstherrlichkeitskirche. „Meyer," sagt dir der Herr Professor, „Sie lassen zu viel leere Stellen in Ihrem Bilde. Mehr Gleichgewicht! Hier wäre sehr gut Platz für noch einen Byzantiner." Im Erd-

geschosse aber lehrt der brave, der korrekte, der unerbittliche Zeichner nach Gips. Gewiß, auf dem Polytechnikum wird dir die Konstruktion gelehrt, dazu aber wird deinem Gedächtnisse das Unnützeste, was es gibt, eingebrannt: die äußeren Modeformen der Stile. Und sehnst du dich nach neuem ornamentalen Leben, so gibt man dir eine Lilie oder eine Kastanie. Die mußt du dann steif machen. Dann hast du den modernen Stil.

Du bist entschuldbar, armer Künstler, wenn du glaubst, daß sich eigentlich nichts lehren läßt in der Kunst. Du hast recht, wenn du noch vor Schluß des Semesters fliehst. Noch besser für dich, wenn du solche Trockenböden niemals betrittst.

Die wilde regellose Emanzipation von Lehrern, Tradition, Schule und Anleitung mußte sein, soll sein. Es war nicht mehr zu ertragen, es ist nicht mehr zu ertragen. Wie die Frauen die Hörigkeit von Eltern, Gatten, Verwandten und Gesellschaft nicht mehr ertragen wollen, sondern allein sich einen Erwerb suchen, ein eignes Leben und kein Echoleben leben wollen, werde daraus, was da wolle, so arbeiten jetzt auch zahlreiche junge Maler seit geraumer Zeit als halbe oder ganze Autodidakten für sich allein. Im Kunstgewerbe und in den dekorativen Künsten wimmelt es von traditions- und anleitungslosen Entwerfern. Nur in den Gebieten der Plastik und der Architektur ist das Eis noch nicht gebrochen und kann auch von einem alleinstehenden jungen Menschen nicht leicht

gebrochen werden, weil das Lehrgeld für die vielen Anfangsirrtümer auf diesen Gebieten ein zu hohes sein würde. Dieses freie, ungeregelte Emporwuchern des wilden Gartens direkt neben den korrekten herrschaftlichen Anlagen dauert nun schon lange genug, daß man die Resultate dieser Selbstbefreiung überall sehen und beurteilen kann.

Ist dieses Resultat nun befriedigend? Die alten Herren verneinen es stark, das Publikum ist sich nicht klar darüber, viele Kritiker bejahen es energisch, die jungen Herren zweifeln selber natürlich keinen Augenblick daran; die ernsten, nachdenklichen unter den starken Künstlern aber, die es ja Gott sei Dank unter diesen „selbstbefreiten" gibt, meinen, daß die Mediokrität noch nie so massenhaft vorhanden war wie jetzt, daß sie sich nur dadurch von der auf der Akademie gezüchteten unterscheidet, daß sie viel reicher an interessanten, individuellen Keimen ist, die aber fast alle nicht über die ersten Triebe hinauskommen, um dann dem plattesten Nachahmen der paar Starken und der Publikumsdienerei zu verfallen. Ein Gang durch unsere Landesausstellungen ist für die Ernsten und Einsichtigen und für die sich nach freudigem Genießen sehnenden Laien eine Quälerei und ein Ekel, und sie kehren erregt heim, überzeugt, daß das nicht so weitergehen darf noch sollte. Hier das Unreife, dort das Konventionelle, das ist zu viel! Damit ist aber wenig getan, daß man uns brutal sagt: Lassen Sie die Kerls doch ruhig zu Grunde

gehen, was kommt denn auf sie an? Es war doch stets so, daß nur die wenigen Starken übrig bleiben sollen! Die „Kerls“ sind aber nun einmal da, malen, modellieren, bauen und zieren unaufhörlich und verzweifelt weiter, und wir müssen das alles erdulden. Die Betätigung in der Kunst ist jetzt eine so demokratisch allgemeine, daß wir uns auch resolut demokratisch zu der Frage stellen müssen: wie verhindern wir diese läppischen Leistungen, wie steigern wir die Leistungen der Vielen so, daß sie zum Genusse aller beitragen statt zur Verbildung der Massen und zum Ärger der Wenigen?

Das wäre die harte Antwort auf die harte Behauptung. Es gibt aber eine andere und edlere Entgegnung. Nicht darauf kommt es den Einsichtigen an, daß sie bloß egoistisch nicht mehr leiden wollen unter all dem Vulgären und Unvernünftigen um sie herum, sondern es jammert sie die Fülle von Streben, von Talent, von Sehnsucht in all der Jugend, die da Künstlerisches schaffen will und doch langsam versinkt, während sie wunder glaubt, wie gut sie schwimmt, oder zum mindesten, wie interessant-tragisch sie untergeht und womöglich noch selbstbewußt sich jeden Rat verbittet.

Indessen, es sind doch nicht alle so selbstgefällig und ahnungslos. Viele junge Leute sind darunter, die sich oft ganz trostlos fragen: Wozu malen wir denn? Wo soll das alles hinaus? Können wir denn etwas? Und gern und willig würden sie Seil und

Rettungsboot benützen, wenn es ihnen gezeigt würde. Sie füllen die Privatschulen und Malklassen und glauben, dort läge die Rettung. Wer diese Schulen besucht hat, [auch in dem sagenhaften Paris, der weiß aber, daß sie zwar harmloser sind als die Akademien, dafür aber um so haltloser, nicht w e i l sie Privatschulen sind, sondern leider „trotzdem". Und wie könnte das anders sein? Sind nicht die meisten unter ihnen Not- und Erwerbsgründungen? Müssen sie sich nicht hüten, es mit ihren Schülern zu verderben? Nach einiger Zeit verlassen die jungen Leute auch diesen trügerischen Hafen und segeln allein hinaus. Wie viel Spannkraft wird da verpufft, wie viel Träume verrauchen, wie viele Samenkörner verfaulen hier, wie viel heilige Sehnsucht verklingt dann ungehört. Und viele kämpfen und arbeiten lange hart genug, um das zu bleiben, was sie werden wollten: Künstler.

Diese nun, die immer strebend sich bemühen, diese können wir erlösen.

Mit einigen solchen machten wir im vorigen Herbste einen Ausflug. Wie wir gerade zur Tür hinaustraten, sahen wir ein Gespann riesiger Brauerpferde vor uns halten. Wir blieben stehen und freuten uns an der Pracht dieser wuchtigen Formen, die Winckelmann gewiß nicht so genossen hätte wie wir. Welch immense gedrungene Kraft in diesen Säulenschenkeln, welche Ruhe und welch geduldiges Warten lag in

den mächtig gewölbten gesenkten Nacken. Es glänzten die riesigen runden Buckel und fühlten sich warm und seidig an. „Das gäbe ein famoses Stück Plastik,“ meinte einer. „Jawohl, aber nur wenn es dir gelingt, diese Gefühle der Tausend-Kilo-Kraft in dem Beschauer zu erwecken und die herrliche Empfindung zu suggerieren, welche die Hand hat, wenn sie über solche kraftschwellende glatte Rundungen streichen darf. Dann erst hast du ein plastisches Kunstwerk geschaffen, sonst hast du nur ein plumpes Pferd modelliert.“

Wie wir die Straße hinuntergingen, kamen wir an dem Bau des neuesten Variététheaters vorbei. Einer schaute hinauf, und wie wir schon weiter weg waren, fragten wir ihn, ob er uns das Gebäude beschreiben oder gar aus dem Gedächtnisse skizzieren könne. Er versuchte es immer wieder; er wußte sich aber schließlich auf nichts mehr zu besinnen, als auf einige kolossale Barockkartuschen. „Das liegt nicht an dir,“ sagten wir ihm, „sondern am Bau selber. Bei einer künstlerischen Fassade müßten der Aufbau und die Raumverteilung der einzelnen Glieder, der Portale, der Fenster, des Daches so überzeugend geschlossen wirken, daß es im Auge haften bliebe noch Stunden nachher. So aber wirken nur die aufgepappten Ornamente des protzigen Bauunternehmers.“

Um über den Fluß zu gelangen, mußten wir durch einen Laubgang von Birken, Pappeln, Ahornen und Tannen, der in herbstlichen Farben prangte. „Das

ist mal malerisch," riefen sie alle. „Da braucht man nur keck drauf los zu malen: farbenprächtige Leinwand wird's allemal. Malerisch sein, was braucht man mehr, um ein wahrer Maler zu sein?" — „Nun, wir kennen Kürbisse, die gerade so herrlich rostrot, scharlach, safrangelb mit blau-grünen Streifen sind und die intensiv dekorativ wirken und sind doch noch lange keine Herbstlandschaft. Nein, die Stimmung, die sonnigwarme Beleuchtung mit der dunstigen Winterahnung gemischt, die halb kahlen moosigen Äste, an deren müde hängenden Zweigen noch leuchtende Blätterbüschel hängen, das düster frische Grün der niemals welkenden Tannen, der farbenprächtige und doch totbedeckte Weg, die verklingende Trauer in allem: das gilt es einzusaugen, mehr und stärker, als der Philister es vermag, das gilt es so verstärkt wiederzugeben, daß es sogar den Philister packt. Lässest du dir das alles entgehen, begnügst du dich mit flotten Farbenflecken, so warst du vielleicht ein Kolorist, aber kein deutscher Künstler."

Als wir über den Fluß hinüber waren, kamen wir an einer Kiesgrube vorbei, wo Arbeiter an der Wegräumung eines störenden Steinblockes schafften. Achtlos gingen wir vorüber. Zufällig blickte einer nachher durch die Spalten eines wagerecht genagelten Lattenzaunes auf dieselben Arbeiter zurück und rief uns alle herbei, weil das alles auf einmal so interessant aussehe und so famose Bilder gebe. „Man umgrenze eine Darstellung gut," so konnte sich nun

jeder selber sagen, „und lasse Unwesentliches weg und der Blick wird auf die Hauptsache gelenkt. Dann erst fängt es an, ein Bild zu sein statt einer bloßen Illustration.“

Oben auf der Höhe stand ein altes Lustschloß aus dem vorigen Jahrhundert. Als wir am monumentalen Gartenportale vorbeikamen, fragten wir einen von unseren jungen Leuten, der erst kürzlich aus Norddeutschland angekommen war und der unsere süddeutsche Architektur fast gar nicht kannte, was das Gebilde oben auf dem Portalpfeiler eigentlich sei. Er solle es wenigstens beschreiben, wenn er es auch nicht definieren könne. Und so meinte er denn, es sähe aus wie ein verbuckeltes, ruiniertes Fußbad aus Zink, aus dem ein Prachtgemüsekorb herauswüchse. Und oben schlügen Flammen heraus. Wir sagten ihm aber, es sei eine Rokokovase aus der besten Zeit.

„Ein tolles Ding,“ sagte er, „aber es hat was.“ „Gewiß, der Unsinn ist nicht ganz unkünstlerisch. Wenn es dir je gelingen sollte, eine derartig lebenstrotzende Vase zu schaffen, die dabei doch immer noch ein vernünftiges Gefäß bliebe, statt einer hysterisch gewordenen Baumwurzel zu gleichen, dann hättest du das Problem der vornehmen Pracht im Kunstgewerbe gelöst.“

Am Ende unseres Ausfluges kehrten wir in einem Wirtshause auf dem Dorfe ein, so einer echten alten Bauernkneipe. Wir blieben lange dort. Da fand denn jeder etwas, das er mit Lust skizzierte.

„Das Genrebild ist doch nicht ganz ohne," meinte einer. „Jedenfalls ist der Spaß daran nicht tot zu kriegen."

Wie wir uns dann ansahen, was er gemacht, da war es eine recht mäßige Ansichtspostkarte geworden. „Hast du denn weiter nichts gesehen als das?" riefen wir aus; „dort in der Ecke saßen doch Menschen mit hundert wühlenden Sorgen und Begierden, nicht bloß Kostümfiguren. Wir sahen den protzigen Bauernsohn mit der feuchten hängenden Unterlippe, der heftig die Karten auf den Tisch schlägt und stets verliert, weil er nach der Schenkkellnerin schielt, statt aufzupassen, und den Riegelbauern mit hundert Furchen des Geizes im Antlitz, und den fetten glattrasierten Bürgermeister, den man gewählt, weil er so ruhig dumm ist und nichts merkt. Und dort im Winkel sitzt stumm einer mit schmutzigem Stoppelbarte und kaltglühenden Augen, der nicht mitspielt, der Eine, dem sie alle verschuldet sind, der sie alle hereinlegt, der sie alle beherrscht. Sahst du ihn nicht? Wenn du den ganzen Tisch kaum skizziert hättest und hättest nur das Auge dieses einen Mannes erfaßt, du hättest Weltgeschichte dargestellt statt deines dummen Genrebildes. Denn so ging es noch immer zu: Hildebrand, der falsche Mönch, hat auch so geblickt, und Chamberlains Auge, verrät es ihn nicht?"

Spät kehrten wir zurück nach Haus, Kopf und Gemüt reich angefüllt mit künstlerischen Dingen.

War das nun Unterricht? Oder vielmehr: könnte sich diese Art der Anregung nicht zum Unterricht auswachsen? Sollte es nicht zur obersten Forderung gemacht werden, daß nur aus dem Leben, aus der Freude an der vielgeschmähten schönen Welt, aus der Lust an der Wiedergabe des Geschauten und zuletzt aus dem Triebe, innerlich neugeschaute Gebilde schöpferisch zu gestalten, die einzelne Leistung allmählich durch freudiges Verdichten, durch das Sichtbarmachen des Gewollten entstehe, statt daß wie jetzt der Anfang aller Dinge ein Pensum und das Ende ein Examen sei? Die kleine Biene wird doch nicht in eine Zelle gesperrt mit etwas Wachs, bis sie gelernt hat, wieder eine Zelle korrekt zu konstruieren, sondern sie fliegt aus, holt aus tausend Blumen mit tausend anderen Honig und Wachs und baut ihre Wabe, weil sie nicht anders kann, weil es ihr Bedürfnis und Trieb ist. — Kunst treiben sollte heißen, das treiben, was man nicht lassen kann, und künstlerischer Unterricht sollte heißen: Unterweisung in dem, worauf es wesentlich und unterschiedlich in jeder einzelnen Gattung ankommt und nicht: Unterschiedslose Beibringung der Konvention, und wenn es sogar eine gute wäre.

Alles, was da Künstler werden will, sei es Zeichner, Maler, Bildner, Erbauer oder Zweck- und Zierkünstler, alle diese jungen Leute sollen einmal ein Jahr lang gemeinsam bei einem Elementarunterricht vereinigt werden und ohne jedes Programm unter unmerklicher

Leitung jubelnd ausschwärmen, und keine andere Verpflichtung soll ihnen auferlegt werden, als die eine, etwas von all dem Geschauten täglich zu irgend einer Leistung zu verdichten, und wenn es zuerst die bescheidenste wäre. Auf Spaziergängen, in Sammlungen, in der Stadt, im Gebirge, überall wird es dann für den Lehrer heißen: aus dem reichen Quell seiner Erfahrung, seines Wissens, seines Könnens heraus Anreger, Erwecker, Eröffner zu sein, das Schauen, den Anfang aller bildenden Kunst, bei der Jugend zu steigern, zu verschärfen, zu vertiefen, zu erweitern, die Freude am Sehen, als das Allerheiligste der jungen Künstlerseele, keusch und unberührt zu erhalten vom Gifte des Dozierens, des Pensums, des Müssens, des Zwanges der Langenweile, des Widerwillens und des schließlichen Hasses.

Der Wahlspruch eines solchen Unterrichts muß sein, soll sein das herrliche Wort des Lynkeus: „Ihr seligen Augen, was je ihr gesehen, es sei, wie es wolle, es war doch so schön.“ —

Dies erste Jahr ist, ach, so bald vorbei: Nur einmal lasse man sie glücklich sein und f r e i. Hier soll ein jeder Schüler und jede Schülerin von ihren Fahrten mitbringen dürfen, was nur immer sie gefreut und interessiert hat, und nichts, gar nichts sollen sie abzeichnen, was sie nicht gefesselt hat, und wenn sie vieles fesselte, so mögen sie vielerlei heimbringen in ihren Skizzenbüchern, mag es noch so ungefüge gezeichnet sein. Die älteren Künstler, die Lehrer, spre-

chen das mit ihnen durch, und wenn etwas besonders vielversprechend erscheint, so schickt man den jungen Mann hinaus, er solle das nun mit Lust vertiefen, verstärken, steigern zu etwas mehr als die bloße Natur, zu einer künstlerischen Leistung, indem er das, was ihn besonders ergriff, so intensiv gefühlt wiedergibt, daß der Beschauer dieselben starken Gefühle empfängt, wie der Künstler sie hatte. Keiner wird a priori, etwa in Hinblick auf einen späteren Beruf, angewiesen, mehr diese oder jene „Rubrik zu pflegen". Es wird in den ersten Monaten vollständig ignoriert, was er habe werden wollen. Nur daß etwas Künstlerisches wird, darauf wird gesehen; und nur wen nichts interessiert oder wer es von dem andern abguckt oder ihm nachmacht, der wird in aller Güte veranlaßt, fern zu bleiben. Ganz von selbst, ganz ohne aprioristisches Programm werden sich nach Monaten die Schüler in Gruppen scheiden, je nach Art ihrer Neigungen, ihrer Neugier, ihrer technischen Veranlagung, ihrer schöpferischen Triebe. Und nur die Leistung ist ja von innerem Wert, deren Ursprung wenigstens einmal die Lust war.

So zeichnet der eine die Verästelung der hängenden Birkenzweige, den anderen reizt es mehr, den mit sattgrünem Moose und grauen Flechten bewachsenen rissigen Stamm zu malen, wenn feucht vom Regen die weißen und rotbraunen Borken schimmern. Den einen freut es, das trauliche, malerische Baumgärtchen festzuhalten, er plaudert gern mit der Bäuerin und

zeichnet sie mit Kind und Katze ab; den andern interessiert das gar nicht, sondern nur die alte merkwürdige Giebelkonstruktion des Bauernhauses. Die reizt es ihn ganz zu verstehen, und er kriecht und klettert auf dem alten Boden umher. Jener hat die Bewegung der Wäscherinnen am Brunnen geschickt skizziert, sein Nachbar zeichnete nur die alte bronzene Brunnenröhre ab.

Bei schlechtem Wetter und abends widmet man sich der Detailarbeit, dem Studieren. Es wird der menschliche Körper gezeichnet, nicht um seiner selbst willen allein oder um Examensakte zu erzielen, sondern damit man all das menschlich Fesselnde, was man sieht oder was einem darzustellen einfällt, leicht und frei hinschreiben kann. Es werden „Dinge“ gezeichnet, Gegenstände des Alltags, die im Freien genau zu studieren keine Muße übrig war, und jeder darf sich wählen und sich hinstellen, was ihm paßt und was er braucht und nur was i h m paßt, und was e r braucht zu den Arbeiten, die i h n fesseln. Der Lehrer, der dabei befunden würde, einem Schüler ein „Stillleben arrangiert“ zu haben, würde entlassen werden. Die Ateliers sehen aus wie Zigeunerlager. Dort zeichnet einer Kleiderfalten, hier wird der über die Lektüre gebeugte Kopf des Lehrers gezeichnet. Auf einer Wand versucht ein Jüngling kühn eine überlebensgroße Freske hinzumalen. Einer hat ein Eichhörnchen im Käfige, das er studieren will. Es werden Schalen und Gefäße in Plastilin und Ton geknetet,

oder die Hand, der nackte Arm des Freundes wird modelliert. Ganze Blumentische stehen herum; es wollen mehrere versuchen, wer das dekorativste Titelblatt erfinden wird. Wir haben Werkstätten, Materialien und Werkzeuge. Da wird versucht, ohne jedwede Vorlage, denn solche sind schonungslos untersagt, aus Brettern und Latten einen Stuhl oder ein Bücherbrett rein nur aus dem Zwecke und der angeborenen technischen Begabung des jungen Menschenkindes herauszuzimmern, so daß es praktisch und doch auch anmutend in der Form sei.

Jedes Handwerk wird wieder, ganz wie einst in Urzeiten, von jedem Schüler neu geboren, falls es ihm Freude macht, auch technisch schöpferisch zu sein. Ganze Häuser werden aus Holz und Gips gebaut. Verzweifelt geben sie es oft auf. Die Begabten und Eifrigen lassen jedoch nicht aus, und gleichsam aus Verzweiflung werden sie struktiv und schließlich oft schon architektonisch schöpferisch. Im Hofe stehen Pferde, Kühe, Karren, tausend Dinge herum; das ganze Haus atmet Leben, Wirklichkeit, Gegenständlichkeit, Natur. Doch ist in dem ganzen Gebäude kein Gegenstand irgend einer historischen Kunstgattung irgendwo dauernd aufgestellt. Da, wo Neues ersonnen und erschaffen werden soll, wo es gilt, daß jeder Schüler von selber, aus eigner Spannkraft auf etwas kommen soll; da darf nichts künstlerisch schon Geschaffenes dauernd vor Augen gestellt werden. Was man tun kann, um das Kopieren, das Nachahmen zu verhin-

dern, wird bewußt getan. Alles, was je Schönes geschaffen worden ist, wird wohl gezeigt; doch rasch nur und vorübergehend, tagsüber auf eine Stunde in der Ausstellungshalle, abends im Saale durch Projektionsbilder, und wenig genug wird dazu gesagt. Vielen Begabten sind schöne Dinge wie herrliche Träume. Sie wollen nichts Sachliches wissen. Sie träumen die Träume weiter, es werden neue Träume daraus, durch Arbeit werden es Wahrträume, wird es schöpferische Kunst. Wer Sachliches fragt, dem wird gewissenhaft Bescheid gesagt. Keiner wird gezwungen zur Leistung. Wird er lässig, wird er nicht gerügt. Es wird ihm bloß nahegelegt, nicht wiederzukommen. Unsere Schule ist ja gut dotiert, sie ist nicht abhängig von Schülern und Eltern, vom Schulgeld und von der Gemeinde. Und wenn nur sechs Schüler übrig bleiben. Was verschlägt es uns? Diese sechs sind ja begabt, fleißig, feurig und glücklich. Sie sind wirklich Künstler. Unser Unterricht hat Frucht gebracht. Auch wir sind glücklich.

Unser Traum ist erfüllt. Die Leistung entstand aus der Freude. Die Auslese hat stattgefunden. Demokratisch angefangen, aristokratisch aufgehört.

Je nach seiner angeborenen unbewußten Hinneigung zu dieser oder zu jener Art der Ausübung der Kunst hat sich jeder einzelne Schüler mehr zur Architektur oder mehr zur Malerei, mehr zum Zeichnen oder Radieren oder mehr zur Plastik hingeneigt und wird dann ebenso selbstverständlich a posteriori mehr

dem einen wie dem andern Fachlehrer zugewiesen und ans Herz gelegt. Von allen Lehrern aber der beste, der klügste, der begabteste, der begeistertste, der wird zum Lehrer der Anfänger und zum Direktor eben dieser Elementarschule erkoren. Er erhält das höchste Gehalt, denn er trägt die größte Verantwortung.

Dem Eifrigen wird geholfen. Je mehr er erbittet, desto mehr soll er erhalten. Und wer schöpferisch ist, wird geliebt wie der eigene Sohn. Die Monate vergehen. Die Lust, die Hingabe, die verzweifelt ernste Freude an all dem Schaffen, die selige Hoffnung, es recht weit zu bringen in der Kunst und stolze, neue, eigene Wege zu wandeln, das alles nietet Schüler, Schülerinnen und Lehrer zu einem einzigen Herzen zusammen.

Das Jahr ist um. Die Not des Lebens zwingt jetzt viele, aus der Wollensschule in die Mußschule, aus dem Glücke ins Polytechnikum zu gehen, wo schon die sitzen, die wir von uns wiesen, in all die Institute, durch die ein armer Mensch muß, wenn er jemals auf Anstellung rechnen will hienieden. Diejenigen aber, die es ermöglichen können oder es erzwingen wollen, freie Künstler zu bleiben, die bleiben weiter bei uns oder zum wenigsten mit uns. Für diese fängt ein neues und sehr viel ernsteres Leben an.

Sie kommen jetzt hinaus in die Welt, versinken in den Großstädten, verirren sich in den Jahrmärkten der internationalen Ausstellungen. Das überall in der

Kunst schon millionenmal Geschaffene erdrückt sie schier.

Da gilt es zu zeigen, ob man selbst noch was will und ist, ob man trotz aller Kultur und Bildungsbeeinflussung eine letzte feste Burg in sich trägt voll eigener innerer Gesichte und Gebilde und schöpferischer Direktive, die nicht überrumpelt werden kann, oder ob man ein gewöhnlicher deutscher Tennisball ist, der zwischen Frankreich, England, Belgien und Norwegen hin- und herfliegt, bis er irgendwo liegen bleibt. Es gilt allmählich in der Öffentlichkeit zu zeigen, was man vollbracht hat, aber auch Gewissen und Scham gegenüber dieser Öffentlichkeit zu zeigen. Wir künstlerischen Künstler stellen nicht die ersten besten flotten Skizzen aus, sondern wir treten unter uns zusammen und beurteilen in aller Herzlichkeit und Objektivität unsere gegenseitig so unendlich verschiedenen Arbeiten noch ehe wir sie zur offiziellen Jurierung einreichen. Unablässig vergleichen wir das Geschaffene mit der Natur, mit den großen Kunstwerken anderer Zeiten und unserer eignen Zeit. Wir kommen zusammen im Atelier, in den Galerien, nicht auf der Kneipe allein. Immer von neuem fragen wir uns: ist das ein wirkliches Kunstwerk, also eine gesteigerte, verdichtete, persönliche, vertiefte, gewollte Arbeit, oder ist es bloß eine gemalte, modellierte, konstruierte oder verzierte Arbeit, also eine gewöhnliche bürgerliche Leistung? Die Älteren unter uns freuen sich an den Jüngeren; wir verfolgen sie aufmerksam,

wir locken das Beste in ihnen hervor und steigern ihre Fähigkeiten über das Maß dessen, was sie ohne uns geworden wären, und lehrend steigern wir uns selber zu immer stärkeren Leistungen.

Und so gestaltet sich auch hier ein künstlerischer Kunstunterricht.

Braucht man noch zu fragen, warum das alles auf Akademien nicht möglich ist? Gewiß, unsere Akademien sind nicht minder tadellos organisiert wie unsere Bezirkskommandos. Und doch: Hat man es je erlebt, daß aus einem staatlichen Herbarium ein Blumengarten wurde? Jede Akademie, die steht, ist wert, daß sie zu Grunde geht. Wie die Götter im Rheingold, so welken die Professoren, und im Dunkeln tappen die Schüler dahin.

Was fehlt ihnen doch? Es fehlt ihnen die Freude, die intensive Lust. Sie lieben weder die Kunst, denn sonst müßten Professoren doch profiteri: bekennen, verkünden, — noch lieben sie die Schüler, denn sonst müßten sie ihnen doch ihre Sehnsucht, ihr Suchen nachempfinden, ihre Träume mitweben, Gärtner sein ihrer jungen Keime. Die Liebe fehlt, der Glaube fehlt, die Hoffnung fehlt, wenn auch nicht immer, so doch oft. O armer Lehrer, welch ein Paradies lässest du dir da entgehen! Selige Kunst, aus dir könnte die Schule der Zukunft hervorgehen. In dir allein noch darf ja als Befähigungsnachweis die bloße Leistung genügen. Wer Starkes zeigt, dem wird hier doch wenigstens von einigen geglaubt, ohne daß er

Papiere vorzuweisen braucht! Dein Unterricht könnte Vorbild werden. Man stelle sich ein Gymnasium vor, das mit der Sprache, der Freude am Denken und am Reden anfinge und mit der Grammatik aufhörte, statt mit der Grammatik anzufangen und nie aufzuhören.

Doch alles, alles müßte ja anders werden. Man müßte die Zahl der Lehrer verdreifachen, die Gehälter vervierfachen. Keine Klasse dürfte mehr als sechs Schüler haben. Man müßte mit dem Leben anfangen und mit der Methode aufhören. Man müßte Pflanze werden statt starren, kristallisierten Gefüges. Der Deutsche müßte aufhören, deutsch zu sein. Es könnte sein; es kann aber nicht sein. Vergeblich wäre es, an dem jetzt noch überall fest Bestehenden rütteln zu wollen. Wenig auch hat es je gefruchtet, eine frische Kraft in altes Reis zu stecken zu seiner Wiedergeburt. Faules Obst steckt frisches an. Man meide den nutzlos mühsamen Kampf.

Irgendwo, irgendwann wird ein liebereicher Mann es versuchen, eine kleine Schar junger Menschen um sich zu sammeln, um sie durch die Lust zur Leistung zu führen.

Er wird einige Mithelfer suchen und finden. Da sie aber aus dem Stand der Armen stammen werden (die Reichen haben das Sehnen nur selten gelernt), so werden sie die Schule mit gänzlich unzureichenden Mitteln weiterführen müssen. Vielleicht werden sie sich in Mühen und Sorgen verzehren. Vielleicht wird die Ungeduld derjenigen Eltern, die baldige Re-

sultate sehen wollen, der Zorn anderer, deren talentlose und eiferlose Söhne und Töchter man bat, nicht wiederzukommen, das Ansehen des Unternehmens in der öffentlichen Meinung untergraben. Die Armut und das Festhalten am Prinzipe der natürlichen Auslese wird sie vielleicht zu Grunde richten. So wird es sich, kann es sich abspielen. Vielleicht auch nicht. Vielleicht auch kommt es anders? Sollte das Wunder geschehen, daß der schöpferischen Idee im zwanzigsten Jahrhundert die Hilfe nicht versagt werde? daß irgendwo der Glaube und das Gold gemeinsam sprudelnd fließen?

Es wird Zeit. Über tausend Schriften erscheinen jährlich voller Tadel, Klagen und Reformen. Es ist noch alles beim alten geblieben. Der Worte sind genug gewechselt; laßt uns endlich einmal Taten sehen! Sollte jemals einer erscheinen, dem man Glauben schenken mag, so gebe man ihm Mittel, sechs Jahre Zeit und Befreiung von behördlicher oder anderer Ingerenz, und er wird Wunder zeitigen.

Aber das sind ja alles Utopien? Gewiß! Krasse Utopien.

Aber nicht die bürgerlichen Wirklichkeiten sind die Wahrheit, sondern von jeher waren es nur die Utopien der Männer und Frauen von Gemüt, Verstand, Erfahrung und Zielbewußtsein.

Herbst 1900

VOLKSKUNST?


ir müssen unserem Volke wieder eine rechte, echte Volkskunst geben!" — „Aber gewiß, sehr gerne. Sie meinen doch etwas, das ihm so recht gefällt, nicht wahr?" — „Jawohl! So was Gesundes, Einfaches, Solides; billig, aber geschmackvoll?" — „Ja, glauben Sie denn, daß ihm das gefällt?" — „Freilich! Unser Volk hat sehr viel Sinn für das Einfache, Anspruchslose, wirklich Geschmackvolle. Es ist bloß verdorben worden im Laufe der Zeit." — „Verdorben? Ja, von wem denn? Etwa von uns, den Künstlern, oder von den sogenannten Gebildeten? Wer anders hat denn die 10000 geschmacklosen Zinshäuser gebaut als der Bauunternehmer, wer anders hat unsere unaussprechlichen guten Stuben hergestellt als der Tapezierer, wer anders schmücket unser Heim als unsere Töchter? Wer verdirbt denn unser Volk als unser Volk selber? Unser Dienstmädchen will ja keinen Bauernschmuck, sondern eine Pforzheimer Broche mit blitzenden Glasrubinen. Die Frau Expeditor will keine Lithographie von Kampmann, sondern eine Diaphanie des Trompeters von Säckingen. Der Herr Fleischermeister will keine künstlerisch-naive Bauernstube, er will einen Rokokosalon. Und war das jemals anders? Ja, ganz früher, vor grauen

Zeiten, da bauten Westfalen und Schweizer ihre Bauernhäuser und da entstand in der Abgeschlossenheit das, was wir jetzt so lieben, urwüchsige Volkskunst. Doch später brachte der Bauer immer öfter städtische „Pracht" auf das Dorf, und dabei kamen dann oft verblüffende Mißgeburten heraus, die wir Volkstrachten nennen. Was wir jetzt als Bauernkunst so schätzen, sind nur zu oft Renaissance- und Barockformen, ornamentale Bruchstücke, die sich aufs Land verirrten auf Schränke und Truhen, und die uns durch ihre Naivetät und ihre unbeholfene Arbeit rühren, aber alles nur nicht ur-volkshaft sind. Oder ist das abenteuerliche Rokokohaus des Bürgermeisters von Oberammergau etwa volkshaft ursprünglich? War es nicht die städtische Form, welche der Bauer dort so köstlich mißverstand und so naiv-stolz anbrachte? Und so ist es auch jetzt. Während in den Sommerfrischen im Thüringer Wald die Berlinerin in alter Thüringer Tracht zum Tanz im Walde eilt, eilt die junge Bäuerin in städtischem Satin, eng geschnürt, mit violetten Federn und spangrünen Blumen auf dem Hute in das Restaurant zum Deutschen Kaiser zum Ballfest. W i r lassen in die Mauer unseres Hauses eine rührend simple Madonna mit Kind ein. Der Arbeiter schenkt seiner Frau ein Golgatha im Glaskasten mit Spieldose. Das Volk w i l l gar nichts Volkstümliches. Das Volk sehnt sich nach was „Höherem", nach dem, was wir ordinär nennen, was für uns „nach was aussieht," ihm aber etwas ist;

nach dem Golde, dem Reichen, Üppigen, Blitzenden, nach dem, was die Phantasie und die Begehrlichkeit anregt. Wir, die wir das alles gehabt, durchgemacht, die wir die Nichtigkeit von allem außer dem zuverlässig Echten erkannt haben, wir lieben das „Volkstümliche“. Wenn wir ein Schulhaus erbaut haben, wie wir es für richtig halten: ruhige, gesunde Konstruktion, nichts Unnötiges daran, naive heitere Verzierungen an den Wänden, so haben wir es für uns gebaut, nicht für das Volk. Das Volk, die Eltern der Kinder, die da hineingehen, urteilen absprechend über den „nackten Kasten“. Unser Begriff von Volkskunst enthält versteckt den Begriff dessen, was wir für richtig und für wünschenswert halten, daß unser Volk haben soll, nicht dessen, was unser Volk mag. Es ist eine Bevormundung genau so wie die Hygiene. Das Volk sehnt sich gar nicht nach Hygiene. Mit Schaudern entäußern wir uns unserer furchtbaren Hochzeitsgeschenke. Die Leute, denen wir sie weiter schenken, sind selig darüber. So war es stets. Die Welt ist rund und muß sich drehen, was unten ist, will oben stehen. Das darf uns aber nicht abhalten und wird uns nicht abhalten, dem Volke seine Volkskunst zu geben, d. h. zu versuchen, ihm beizubringen, was wir nach Generationen von falscher Bildung und verblendetem Streben als das Alleinseligmachende erkannt haben. Volkskunst, unsere Kunst.“

„Aber erlauben Sie: ich fürchte, Sie schießen übers

Ziel hinaus. Es kann ja nicht die Rede sein von etwas Alleinseligmachendem. Das gibt's gar nicht. Unsere Wünsche sind ganz bescheiden. Kürzlich wurde in Bremen ein Brunnen mit den Bremer Stadtmusikanten eingeweiht und in Köln ein Brunnen mit den Heinzelmännchen. Sehen Sie, das ist volkstümlich. Einfach, anspruchslos, populär. Das ist es, was wir erstreben." — „Nun, dann verderben Sie damit unser Volk nur immer mehr. Dann kommen Sie ja gerade dem Volke in seinem Bedürfnis nach ‚Extrablattillustrationen in allem' entgegen. Dann haben Sie noch nicht entfernt erfaßt, was das heißt: Einfach, wahr, schön, solid, Kunst des Volkes, Kunst der Wilden, Kunst der Wikinger, Kunst des frühen Mittelalters. Was wir dem Volke durch naturgroße Beispiele klar machen müssen, ist, daß es bei einem Monumentalbrunnen in erster Linie darauf ankommt, daß das Wasser in herrlicher Weise herauf- und heraussprüht aus vernünftigen und schönen Wasserspeiern, daß es aus wirkungsvollem Aufbau in ein edles und interessantes Becken stürzt, wo man sein Quellen und Wirbeln sehen und genießen kann, mit einem Worte, daß ein Monumentalbrunnen ein Werk der dem Leben des Wassers angepaßten Architektur sein muß. Ihr aber, ihr Agitatoren für eine Volkskunst, ihr seid die Feinde eures Volkes, wenn ihr Geld und Einfluß hergebt, um einen Brunnen herzustellen, wo man als Hauptsache Heinzelmännchen sieht, die vor Schreck eine Treppe hinunterfallen. Ein

solcher Brunnen mag populär sein, ist aber keine Volkskunst. Er ist ein Unfug. Und gerade aus Liebe zum Volke müssen wir mit aller Macht gegen diese populäre Kunst opponieren und werden es auch tun. Aber es wird ein harter Kampf sein, der außerdem gar nicht auf dem Wege zu lösen ist, auf dem ihr es anstrebt, auf dem direkten. Auch rein praktisch ist das Problem kompliziert, weit mehr als Ihr vortrefflichen Volksfreunde es ahnt. Ihr ruft laut nach einfachen, geschmackvollen, aber billigen Möbeln für den kleinen Mann und sagt: Der Wunsch ist doch leicht zu erfüllen und der Versuch muß ja einschlagen. Wer aber wirklich im Getriebe des Handwerks drin sitzt, der weiß, daß nur der ganz kleine Schreiner einfach und billig produzieren kann, ohne dabei zu Grunde zu gehen, oder die ganz große Firma, nicht aber die mittelgroßen Geschäfte. Diese haben zu große Herstellungskosten und zu geringen Vertriebsapparat und Absatz, um mit billiger Ware etwas zu verdienen, und die große Firma macht mit billiger Ware, die nach was aussieht, so unverhältnismäßig bessere Geschäfte, als mit einfacher solider Ware, daß sie sich auf absehbare Zeit hinaus nicht entschließen wird, Gediegenes zu machen. Es haben diese schöne Aufgabe jetzt schon mehrere junge Firmen zu lösen versucht, aber entweder konnten sie eine gute Einrichtung zu guter Letzt doch nicht zu dem bescheidenen Volkspreise liefern, der ursprünglich angesetzt war, oder sie verdienten zu kläglich wenig

daran, oder aber, und das ist der Kern der Sache: die Nachfrage war so gering, daß sie eingingen. Einfaches, Geschmackvolles, Solides billig herzustellen, ist das Teuerste, was es gibt. Es gehören dazu die besten und vornehmsten Entwerfer, da nichts so ausgesucht schwer ist, als simple Sachen anziehend zu gestalten, die geübtesten Schreiner, da weniges so schwer ist, als rasch und flott eine „glatte Kiste" technisch exakt und einwandfrei zu zimmern, und ein großer Vertriebsapparat, um auch lieferungsfähig zu sein. Mit einem Worte: Riesenmittel. Und wenn man dann diese einfachen, aber geschmackvollen Möbel hergestellt hat, dann werden sie nicht gekauft. Warum das Volk sie nicht kauft, das haben wir vorhin gesehen. Und wie können wir verlangen, daß das Volk sie kaufe? Tun w i r es denn, die sogenannten Gebildeten, die sogenannten Bessersituierten? Hat wirklich jeder der Männer, die so eifrig für Volkskunst eintreten, sein Haus gesäubert von Sofas, von Franzendecken, von goldenen Bilderrahmen um Genrebilder, von knalligen Tapeten, von protzigen Kronleuchtern, Nippsachen, Araukarien und vom Geiste der Symmetrie? Wehe dem, der von Volkskunst redet, ehe er vor der eigenen Türe gekehrt! Kaufen w i r erst einmal durch mehrere Generationen hindurch Einfaches, Solides, Wahres, Echtes. Die Volkskunst wird dann von selber kommen. Oder sind wir etwa selber noch zu sehr Volk?"

August 1900

DIE ZUKUNFT UNSERER ARCHITEKTUR

EIN KAPITEL ÜBER DAS PERSÖNLICHE UND DAS SCHÖPFERISCHE

Motto:
Wenn ihr nicht werdet
wie die Kinder . . . . .



ir haben noch keinen neuen Stil. Dies ist ein Wort, das schon fast zum Gemeinplatze geworden ist. Manche zweifeln daran, daß ein solcher überhaupt noch erreichbar ist, aber es wird wohl wenige geben, welche dieses Ziel nicht für das unbedingt erstrebenswerteste halten. Wie verhält es sich nun damit? Ist es wirklich etwas so Herrliches und Notwendiges um einen historischen Stil, daß wir alle künstlich danach streben sollten?

Versuchen wir einmal an diese Frage naiv und voraussetzungslos heranzutreten.

Wir verbinden mit dem Begriffe des gotischen Stiles, des Renaissance-Stiles eine Empfindung und eine Vorstellung von etwas Gewaltigem, Erhabenem, Verehrungs- und Nachahmungswürdigem, von etwas ewig Gültigem, vor allem Notwendigem. Durch unsere Erziehung, durch alles, was wir um uns von Bauten seit 30 Jahren gesehen, durch die Richtung

unserer Schulen, durch die Hypnose, in die Hunderte von berühmten Architekten und Professoren sich selbst und uns gebannt haben und noch immer bannen, sind wir aber unfähig gemacht worden, zu erkennen, daß nicht jeder historische Stil unbedingt eine kulturelle, quasi mystische Notwendigkeit gewesen ist, sondern daß oft genug an deren Anfängen Menschen standen, Menschen wie wir es auch sind, manchmal groß, oft aber auch irrend. Man ist so erdrückt von der Wucht und Herrlichkeit der romanischen Dome, daß man gar nicht auf die Idee kommt, zu fragen, warum wir denn nicht eben so Herrliches schaffen. Wir staunen darüber, wie herrlich das sei, daß durch Jahrhunderte hindurch Tausende von großen Baumeistern dasselbe gemacht haben, und wir kümmern uns zu wenig um die Tatsache, daß der ganze romanische Stil des Nordens seine Existenz Karl dem Großen und einigen wenigen mönchischen und Laien-Baumeistern verdankt, welche die zum Teil sogar mißverstandenen Bauformen von Ravenna nach Aachen verpflanzt hatten, von wo aus die vier oder fünf Stilmotive, die den romanischen Baustil ausmachen, von denen nur einige wirkliche struktive Notwendigkeiten darstellen, ihren Siegeszug durch Frankreich und Deutschland antraten und später erst sogenannte Volkskunst wurden.

Wir sagen ausdrücklich: sogenannte Volkskunst.

Denn wenn wir uns fragen, was es durch alle Jahrhunderte hindurch im Volke für Architekturen gegeben hat,

die unbeeinflußt von Kulturformen aus Kirche, Hof und Staat als reine Volkskunst angesprochen werden kann, so bleiben fast nur die Bauernhäuser der europäischen Volksstämme übrig. Und so ist es mehr oder weniger bis auf den heutigen Tag.

Hier möchten wir jedoch ein mögliches Mißverständnis bei Zeiten verhindern. Fern sei es von uns, die Schönheit und Majestät alles dessen herabsetzen zu wollen, was der romanische Stil allerorts geschaffen hat. Es lag mir nur daran, zu zeigen, an wie wenigem und an wie wenigen Menschen oft das hängt, was man uns später als gewaltige historisch-künstlerische Notwendigkeit hinstellt.

Gab es je eine Formenrichtung, der man scheinbar mit mehr Recht den Namen Stil, Volkskunst zugeschrieben hat, wie der gotischen Periode? Und doch, wer wagt es jetzt noch angesichts der Resultate der Forschungen der letzten 20 Jahre zu leugnen, daß das Gotische in seinen charakteristischen Formen und Konstruktionsprinzipien das Werk ganz weniger Baumeister und Bauhütten gewesen ist, die auf einem geographisch winzigen Gebiete innerhalb kaum zweier Menschenalter alles Wesentliche entwickelten, das später in ganz Europa durch Jahrhunderte millionenmal kopiert, variiert und zur sogenannten Volkskunst erweitert wurde?

Spricht man nicht von Empirestil und von deutschem Biedermaierstil, seinem Abkömmling, den viele geradezu als Volkskunst preisen? Wie wenige sind

sich aber klar darüber, daß dieser Stil von zwei oder drei Männern dereinst ganz bewußt und absichtlich erfunden und gemacht worden ist, und daß deren erste Arbeiten zehnmal so teuer waren als irgend ein Zimmer von Pankok? Wann wird endlich die Zeit kommen, wo man aus der Kunstgeschichte die Nutzanwendung auf die Gegenwart macht?

Die Renaissance gilt allgemein als der höchste und stärkste Ausdruck der italischen Volksseele des Mittelalters und in fast allen Gebieten trifft das auch zu, so in der Politik, in der Malerei, Plastik etc. Man nimmt aber auch an, daß, weil tausende und abertausende von Künstlern und Handwerkern durch Jahrhunderte hindurch die Formen der Renaissancearchitektur und des Barocks bildeten, eben diese Bau- und Verzierungsart der spontane und notwendige Ausdruck der Volksart gewesen sei. Der Renaissancestil, ich rede ausdrücklich von ihm nur als architektonischem und ornamentalem Stile, ist aber keine historische oder völkische Notwendigkeit gewesen, sondern er ist gleich am Anfange von ganz wenigen Leuten in die Welt gesetzt worden. Welche Ironie liegt in dem Worte: Renaissancearchitektur, Wiedergeburtsstil. Die so genannte Architekturperiode ist gar keine Wiedergeburt gewesen, sondern eine ebensolche Ausgrabung und Wiederaufwärmung, wie wir sie vor 40 Jahren bei uns erlebt haben. Es ist nicht richtig, daß die Renaissancearchitektur der spontane Ausdruck der italischen Volksseele gewesen ist.

Und frägt man, wie konnte das sein, wenn es nicht die natürliche Formenrichtung der Volksseele war, so kann ich nur wieder fragen: Entspricht der Empirestil unserer deutschen Volksseele oder entspricht das Van de Velde-Ornament unserer deutschen Volksseele? Durchaus nicht, und doch sind sie Mode; jeder kleinste Schreiner, wenigstens in den großen Städten, beeilt sich, jene Formen nachzumachen. Genau so haben es die Herren damals auch gemacht, statt wie Donatello, Brunelleschi original aus den Tiefen ihrer raumgestaltenden und formengebenden Natur herauszuschaffen. Es war schon damals bequemer, nach vorhandenen Vorlagen zu schaffen, als mit Mühe aus sich heraus. Jetzt haben wir die 1000 Vorlagenwerke, damals war es das Stillehrbuch des Vitruv, der selber die Griechen nicht richtig verstanden hatte; und wir möchten aus psychologisch-ethnologischen Gründen geradezu folgenden Satz aufstellen (ohne uns jedoch im Wahne zu wiegen, damit irgend welche Zustimmung zu finden): die Renaissancearchitektur brauchte nicht zu sein; es hätte ebensogut und besser etwas ganz anders entstehen können.

In der Malerei war das ja der Fall. — War die Malerei des vierzehnten, fünfzehnten Jahrhunderts eine Wiederaufwärmung der griechischen Wandmalerei? Sie war es nicht. Glückliche Malerei! Man hatte noch keine alten pompejanischen Wandfresken aufgefunden, man hatte nichts zum Kopieren. Man mußte

aus sich heraus schaffen, und man schuf. Malte Botticelli im Renaissancestil oder Tizian im Renaissancestil? Hatten sie nicht vielmehr Botticelli-Stil und Tizian-Stil? Warum war das nicht auch so in der Architektur und im Mobiliar? Warum schufen da alle in derselben Art, im selben Stil? Wir werden die fast banalen und in ganz gewöhnlichen bürgerlichen Verhältnissen liegenden Gründe hierfür später näher zu beleuchten haben. Augenblicklich lassen Sie mich jedoch auch hier ein mögliches Mißverständnis beseitigen. Nicht das wollen wir behaupten, daß die Werke einzelner, wie Alberti oder Palladio nicht schön gewesen seien. Aber sie waren aus zweiter Hand schön, sie waren Spiegelwerke, Echowerke, sie waren nicht urwüchsig, nicht notwendig, nicht innerlich aus der Natur und der Seele eines schöpferischen Geistes gezeugt. Das, was jene Bauperiode zum Teil so ergreifend macht, ist nur derselbe Geist der Energie, der Wucht, der Majestät, den wir auch in dem übrigen politischen Leben der Zeit finden, also Züge, die man fast als ethische bezeichnen möchte, nicht aber als schöpferisch neue Formengebung. Und konnte man bei den Anfängen der romanischen und gotischen Bauperioden von einem segensreichen Einflusse einiger weniger auf ihre Nachfolger reden, so können wir aus der Entwickelungsgeschichte der Renaissancearchitektur den unheilvollen Einfluß der wenigen auf die vielen durch Jahrhunderte hindurch verfolgen und daraus für uns

die Lehre ziehen, was wir am Anfange einer neuen Bauperiode um jeden Preis vermeiden müssen.

Wir haben gesehen, daß wir wenig Veranlassung haben, die Architektur uud das Kunsthandwerk dieser letzterwähnten Zeiten sehnsüchtig und wie hypnotisiert zu bewundern, auch trotzdem vieles daran schön ist. Viel eher noch könnten wir solchen Völkern nachsinnen, die verhältnismäßig Ursprüngliches schufen, wie z. B. die ersten Griechen und die Gotiker, oder noch weiter zurück, etwa die alten Wikinger, ja sogar die Wilden der Südseeinseln.

Doch auch das ist um keinen Preis so zu verstehen, daß wir nun diese Stile uns zu eigen machen sollten. Nein, sondern nur so sollen wir schaffen, wie sie schufen; unbewußt, wahr, einfach, wie es ihnen natürlich kam, ohne tausend Anregungen und Ablenkungen. Wenn ein Wilder einen Messergriff schnitzt, so schlägt er nicht ein Vorlagenwerk auf, sondern er schnitzt so lange daran herum, bis der Griff tadellos bequem in die Hand hineinpaßt. Dann verziert er es so, daß die Form dadurch nicht gestört, sondern betont und gehoben wird. Alles unbewußt und natürlich. So sollten wir auch arbeiten.

Wir müssen mit dem Begriffe Stil überhaupt brechen, insofern man darunter zu verstehen hat ein vererbtes und zu Tode gehetztes Motiv. Wir müssen alle Fehler vermeiden und nur das eine behalten, die Lauterkeit, die Natürlichkeit im Schaffen, die Unbefangenheit, das nicht Umfangensein von Gewohntem

und Aufgedrungenem. Wir müssen wieder das werden, was die Menschen früher waren: Schöpferisch.

Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht eingehen in das Reich der schöpferischen Kunst.

Wie soll das aber gelingen? Kann ein Geheimer Oberbaurat wieder ein Kind werden? Nein, er kann es nicht, er hat zu viel gelernt und zu viel im Renaissancestil gebaut. Wehe dem, der zu gut gelernt hat. Er ist dazu verdammt, für immer zu wiederholen. Es fällt ihm nichts anderes mehr ein, er hat auch keine Zeit mehr dazu, auch keine Lust; ja es ist sogar seine heiligste Überzeugung geworden, daß es etwas anderes nicht mehr geben kann, als die herrlichen liebgewonnenen und souverän beherrschten Stile, jedenfalls nichts mehr, das Hand und Fuß hat, höchstens noch närrische Launen junger Grashüpfer. „Es gibt keinen Fortschritt in der Kunst, es kann keinen geben,“ das ist ein Wort, das wir auch heute noch allerorten, wo Herren, die ein gewisses Alter überschritten haben, beisammen sind, hören können.

Allerdings, in einem gewissen Sinne gibt es keinen Fortschritt in der Kunst. Wir kennen z. B. einen prähistorischen Knochen, auf dem ein Höhlenbär eingeritzt ist; der ist genau in der Art und genau so gut wie eine Skizze von Forain. Ein ganz gutes Porträt von Holbein, eine vortreffliche altrömische Büste und das Porträt der Dame in Weiß von Herkomer sind alle drei unübertrefflich. Keines über-

trifft das andere, und insofern kann man mit Fug und Recht sagen: Es gibt keinen Fortschritt in der Kunst. Und doch: ist das Damenporträt von Herkomer nicht fabelhaft verschieden von der Juno Ludovisi? Ist das kein Fortschritt!

Doch: es liegt der Fortschritt darin, daß es uns eine neue Art von künstlerischem Genusse verschafft, eine Erweiterung der Möglichkeiten in der Porträtkunst.

Es würde sich also in der Architektur darum handeln, eine Erweiterung der Möglichkeiten in dieser Kunst herbeizuführen und das kann nur geschehen, wenn man die Möglichkeiten neuer Raumgestaltungen, neuer statischer Wirkungen, neuer Konstruktionen, neuer Formgebungen, neuer Materialien und neuer Verzierungen zugibt.

Wie verhält es sich nun damit? Worin besteht denn das Wesen dieses mystischen Begriffes z. B. der neuen Konstruktion, der neuen Formgebung? Wir wollen versuchen, es an einigen einfachen Beispielen klar zu machen, bei welchen die frische Erfindungskraft einzelner Künstler die deutsche Kopiersucht und die deutsche Bedenklichkeit schon überwunden hat.

Wir sahen kürzlich drei Stühle nebeneinander stehen, die sich zu einem Vergleiche sehr gut eigneten, allerdings nur für diejenigen Leser, welche mit uns der Ansicht sind, daß zwischen einem Stuhle und dem konstruktiven Gerippe eines Domes kein Wesensunterschied herrscht. Es waren ein altdeutscher gotischer Ratsstuhl, ein

moderner englischer Damenboudoirstuhl und ein Stuhl vom Künstler X. Jener erste Stuhl ist das massigsteifste, was es geben kann; wo man ihn einmal hingestellt hat, da muß er bleiben. Urkernige Leute haben ihn einst gemacht, welche die Empfindung der Bequemlichkeit oder gar der Behaglichkeit gar nicht kannten. Der zweite ist so leicht und so dünn, daß die zarteste Hand ihn überall hinstellen kann. Ein winziger Sitz, eine kleine Lehne, die nur gerade hinreicht, um den Rücken einen Augenblick zu stützen, alles das so recht ein Symbol für die hastige moderne jour-fixe Stimmung, für die moderne Damenvogelseele, die nirgends verweilen kann noch mag. Diese beiden Stühle sind nun noch als sogenannte Stilprodukte zu betrachten. Durch Jahrhunderte hindurch wurden Stühle in gotischem Stile gemacht von Abertausenden von Handwerkern, von denen nicht einer auf den Gedanken kam, eine andere Form zu erfinden, und die nie geahnt hätten, daß einmal so ein reizendes Stühlchen gezimmert werden würde wie dies zweite, welches das Produkt einer genau nachweisbaren langsamen Verschmelzung von Empire und japanischen Stuhlformen ist, die unter dem Drucke der Nachfrage stattfand, die von den englischen Damen an die englischen Firmen nach immer leichteren Stühlen ausging. Ebenso verschieden nun wie diese beiden Stilstühle voneinander sind, ebensosehr unterscheidet sich der dritte Stuhl von ihnen, den sich der Künstler X. ausgedacht hat. Die Gesamterschei-

nung ist eine durchaus eigenartige. Alles an der Konstruktion gibt uns die Empfindung von energischem Leben. Die kraftvoll gebogenen Stuhlbeine tragen die breite Sitzfläche energisch, das hintere Paar geht in die Lehne über und stützt sie energisch, und dieses uralte Problem ist in verblüffend neuer Weise gelöst. Die Lehne umschmiegt den Rücken voll und breit und stützt gleichsam den ganzen Menschen, und diese ihre Funktion ist ausgesprochen stark durch ihre geschwungene Form betont. Das sind nun zwar Eigenschaften, die man an behaglichen Renaissancestühlen ebenfalls findet, und doch: der Stuhl hat gar keine Ähnlichkeit mit irgend einem bestimmten Stil; er hat bloß Stil, den Stil des Künstlers X. Dieser Künstler versteht und liebt selber die kraftvolle Behaglichkeit, in ihm pulsiert energisches Leben, er liebt es, alles nachdrücklich zu betonen und hervorzuheben, und siehe da: der Stuhl, als Ausfluß seiner persönlichen Phantasie, drückt weit über das an einem Stuhle überhaupt notwendige den ganzen Menschen aus; er könnte nicht gerade so von irgend einem andern gemacht worden sein; er spricht, er redet förmlich, er macht die Persönlichkeit sichtbar an einem Zweckgebilde.

Der Künstler schuf ihn auch ohne Erinnerung an andere Stühle anderer Stilperioden, er kümmerte sich gar nicht um schon vorhandene Stühle, er zeichnete ihn so, wie er es gar nicht anders konnte. Der glückliche Mann; er hatte aber auch nie auf einer

Schule gesessen, er hatte nichts gelernt, sondern lebte seine Persönlichkeit ebenso frei aus, wie es der Dichter tut, dem spontan ein Lied einfällt, sein eigenes Lied und nicht eines im Stile des siebzehnten Jahrhunderts.

Es ist nun ein beliebtes Argument der alten Herren, daß dieses Ausleben der Persönlichkeit beim Bauen in alten Stilen ebenfalls stattfindet, daß die größten Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Architekten herrschten, und daß es ein törichtes Reden sei, diese Forderung nach individuellem Sichausleben in der Form als etwas ganz Neues aufzustellen. — Das ist scheinbar ganz richtig. Das Reichstagsgebäude in Berlin sieht in der Tat ganz anders aus als das Reichsgericht in Leipzig. Gewiß, es hat jeder der beiden Architekten sich individuell ausgelebt. Doch haben sie es nur insofern getan, als sie die wohlbekannten Formen der italienischen und deutschen Renaissance, die Renaissance-Raumgestaltung, den Renaissance-Hallenbau, die Renaissance-Treppen, die Renaissance-Säulenordnungen, die Renaissance-Gesimse, die Renaissance-Fenster, die Renaissance-Portale hernahmen und sie je nach ihrem individuellen Temperament und Charakter variierten. Wallot kraftvoll-stattlich, wuchtig-üppig, Hoffmann hingegen herb und streng.

Man stelle sich nun vor, diese zwei eminenten Künstler hätten diese beiden Gebäude mit Formen aufgebaut, die ihre eigenen gewesen wären, mit

eigener stattlicher oder strenger Raumgestaltung, mit eigenem stattlichen oder strengen Säulenordnungen, mit eigenen Gewölben und Dachformen, mit eigenen Gesims-, Fenster- und Treppenformen, die sie selber erfunden hätten, die sie nicht bloß kopiert und variiert, sondern ursprünglich geschaffen hätten! Kann es einem Zweifel unterliegen, daß die Herren sich noch ganz anders individuell ausgelebt hätten? Nein, es kann darüber kein Zweifel herrschen. Und so wie der oben erwähnte Künstler sich hier im kleinen in der Konstruktion eines Stuhles ausgelebt hat, so wird es auch im großen der Architekt tun können, tun sollen. Die Gefühle, welche innere Raumausdehnungen uns geben können und die, so unbewußt der Betrachter auch dabei meistens ist, doch sehr stark seelisch auf ihn wirken, dürfen dem Architekten kein so unbewußter Faktor mehr bleiben wie das leider noch oft der Fall ist. Die Gefühle des weiten, des gedrückten Raumes, des erhebenden, des intimen, des heiteren, des ernsten, des prosaischen, des heiligen Raumes, das sind alles künstlerisch-architektonische Werte, in denen sich der Architekt (allerdings nur in den Fällen, in denen er ungehemmt schaffen kann) je nach seiner eigenen starken oder zarten, strengen oder lebenslustigen, intellektuellen oder sinnenfreudigen Natur ausleben wird, geradeso wie der Musiker in eigenen Rhythmen und eigener Dynamik und Melodik es tut, nicht weil er einen heiteren oder ernsten Stil wählt, sondern weil er, der Musiker, so ist, weil es ihm so

einfällt oder weil er diese Stimmung bewußt erzeugen will. Und in den konstruktiven Möglichkeiten der Bauten, in den Formengebungen, deren Mannigfaltigkeit so ungeahnt groß ist wie die der Pflanzen auf dem Felde, die alle auf denselben Boden wachsend und dieselben Funktionen ausübend doch endlos verschieden sind, in dieser Formengebung, sagen wir, wird auch die Architektur ihre göttlichsten Wirkungen dereinst ausüben, und in der Art und Weise, in der sich jeder in diesen Dingen ausleben wird, wird seine Bedeutung und sein Stil liegen. Daraus ergibt sich folgerichtig die Konsequenz, daß es keinen einigen, einzigen Stil der Zukunft in der Architektur sollte geben können, sondern wie in der Musik, der Literatur, mehrere, viele, ebensoviele, wie es ausgeprägte Persönlichkeiten geben wird, und daß das Wort Stil in der Zukunft jedenfalls auf geraume Zeit hinaus als durchgeführte persönliche Art wird definiert werden müssen.

Wenn wir hier von schöpferisch-persönlichem Sichausleben des Architekten sprechen, so lassen wir selbstredend nicht die Beschränkungen außer acht, welche ihm die ehernen Notwendigkeiten des Zweckes des Gebäudes, des Wesens der Baumaterialien und der Wünsche des Bauherrn gegenüber der Freiheit des Komponisten setzen. Wer könnte das wohl besser wissen als wir, die wir das ganze Jahr durch in diesen Beschränkungen leben. Nur die Grenzen dieser Gebundenheit möchten wir weiter hinaus-

gerückt wissen als dieses die „Gestrengen Alten Herren“ jemals zugeben können.

Fragen Sie uns nun, wie das gelingen soll, so können wir nur auf das der Architektur verwandteste Gebiet hinweisen, auf das Gebiet der Gebrauchsgegenstände, des Kunsthandwerks, der Nutz- und Zierkunst, um die Lösung zu finden. Wir sehen hier eine Reihe von Männern, nicht bloß im Auslande, sondern sogar in unserem lieben Vaterlande (das bis jetzt so oft schwankte zwischen allzu bedächtigem Nachrücken und allzu hastigem Kopieren), welche zum Teil das verwirklicht haben, wovon wir reden. Sie haben Mobiliar, Tapeten, Glas, Schmuck, Porzellan, Textilarbeiten, Beleuchtungskörper und Unzähliges mehr geschaffen, das, losgelöst von jeglicher Stilreminiscenz, ganz frei eigenartig, mit einem Worte, persönlich ist, zeitgemäß und schöpferisch.

Und wie fingen sie das an? Nun, sie fingen eben einmal an.

Und hierin, in dieser scheinbar geringfügigen Tatsache liegt der eigentliche Kern des Fortschrittes. Alle möglichen Einfälle und Ideen schwirrten schon lange durch ihr Haupt, wie durch das unzähliger anderer Menschen. Sie aber ließen es nicht dabei bewenden, diese Ideen zu haben, davon zu reden oder argumentativ theoretisch darüber in Ateliers und Kneipe zu spekulieren, sondern sie setzten sich eines Tages hin und fingen an. So unglaublich und kindlich das klingen mag, so entspricht es dennoch der Wahrheit.

Was kein Fachmann, kein Lehrer, kein Gewerbetreibender, kein Professor, kein Historiker für angängig hielt, was auch keiner fertig gebracht hätte oder fertig bringen konnte, das vollbrachte hier die einfache kindliche, freudige und vor allem unbewußte Kühnheit von Künstlernaturen, die, um das landläufige Spottwort zu gebrauchen, „nichts gelernt hatten“.

Brauchen wir ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die ganze schöpferische, dekorative, struktive, ornamentale Bewegung der letzten zehn Jahre, die ganze Befreiung und Umwälzung und Gärung im Kunsthandwerke auf dem Kontinent von Männern ausgegangen ist, die ganz außerhalb des Gewerbebetriebes standen, die unbeeinflußt, nicht gehemmt durch gelernten, aufgedrungenen Stilballast, mit jungfräulicher Phantasie an die schöpferische Wiedergeburt des in Stauung geratenen Kunstgewerbes herangingen? Eckmann war Illustrator, Obrist kam von den Naturwissenschaften und der Plastik her, Riemerschmid war Landschafter, van de Velde Impressionist, Pankok Landschafter und Porträtist, und so könnten wir noch andere genug anführen, welche die Behauptung, die wir wiederholt aufstellten, bekräftigen können, daß nur von unbeteiligter Seite her, nur von „Reinen Toren“ die Wiedergeburt einer ins Stocken geratenen Geistes- und Kunstrichtung leicht und rasch erfolgen kann. Erst nach ihnen kommt dann der Troß der unschöpferischen Imitatoren, die dann den

sogenannten Zeitstil, die sogenannte Volkskunst machen. Liegt doch darin das große Geheimnis der indirekten Regeneration alles Geisteslebens überhaupt, ein Geheimnis, dessen Lehren, so oft sie sich auch schon zeigten, doch immer wieder in den Wind geschlagen worden sind. Wir haben Parallelen genug auf anderen Gebieten, deren Erwähnung aber hier zu weit führen würde. Wohl dem, der Phantasie und Trieb zu etwas hat und darin keinen offiziellen Schulunterricht erhalten hat. (Man beachte das Wort offiziell.) Er hat einige gute Karten in der Hand. Hat er noch dazu Charakter, d. h. Arbeitskraft, Ausdauer, Besonnenheit, Wille, so steht ihm der Himmel der schöpferischen Kunst offen. Allerdings auch nur dann.

Diese alle, die wir eben erwähnten, fingen vor Jahren, so verblüffend dies auch denen scheinen mag, die nur die ausgereiften fertigen Werke sehen, die in den Ausstellungen oder in Reproduktionen zu sehen sind, wie die Kinder an, Möbel, Beleuchtungskörper, Muster, oft auf beliebigen Fetzen Papier zu skizzieren. Oft genug war es ein Stammeln, oft waren es unbeholfene Sachen. Manchmal zaghaft, manchmal allzu kühn, aber eigenes Gewächs. Da sie aber keine Kinder waren, sondern Männer, so half ihnen ihre Urteilskraft, ihre Beobachtungsgabe, ihr Nachdenken, diese unter den Malern sonst so verpönte Gabe, dazu, diese unbewußten Spiele der Phantasie zu ernsten Leistungen im Laufe weniger Jahre auszureifen und

zu verdichten, und zwar so sehr, daß sie jetzt auf viele Beschauer den Eindruck von etwas ganz Selbstverständlichem machen, über das man sich, wir hätten fast gesagt, leider, kaum noch wundert.

Wir wissen, daß es noch Menschen genug gibt, welche diese Entstehungsgeschichte der Wiedergeburt unsers Kunstgewerbes nicht recht glauben können und lieber nach den abgelegensten und uns produktiven Künstlern geradezu widersinnig vorkommenden Gründen für diese Erscheinung suchen; und angesichts des Umstandes, daß sie den Moment des Entstehens verpaßten und jetzt nur noch die fertige Tatsache konstatieren können, daß „alle Welt" jetzt „moderne Muster macht", sind sie vielleicht zu entschuldigen. Uns aber, die wir die seligen Zeiten des jungen ungehemmten schöpferischen Schaffens selbst erlebt haben, uns drängt es dazu, der ganzen Jugend durch all das Stimmengewirr von Lehrern, Kritikern, Käufern, Fachleuten, Dekadenten und Kollegen laut und freudig zuzurufen:

„Glaubet uns, denn wir sind die Wissenden und wir sind diejenigen, welche auch so handeln, wie sie reden.

Fanget an, traut es euch zu und arbeitet, denn das alles ist nur der Anfang der Dinge. Es gibt einen Fortschritt in der Kunst, es gibt eine schöpferische Kraft, es gibt eine gewaltige Zukunft."

Die ganze psychische Erfahrung von uns allen hätte keinen Heller produktiven Lehrwertes, wenn

man uns nicht glaubte, wenn das deutsch-bürgerliche Bedenklichkeitswort „ja, — aber“ auch hier wieder jeden Fortschritt im Unterrichte der Zukunft erstickte, wie es ihn so oft schon erstickt hat.

Wer hätte z. B. vor vier Jahren geglaubt, daß Riemerschmid, der Maler, dereinst ein so einwandfreier Möbelkonstrukteur, ein so feiner Inneningenieur werden würde? Und dennoch, auch er wuchs heran, wie ich es schilderte. Er versuchte, dachte nach, versuchte wieder und machte es besser. Er gab sich rückhaltlos seinen Einfällen hin und nur den seinen. Er schaute nicht links, nicht rechts, er kümmerte sich nicht um andere, nicht um Zeitschriften noch Schaufenster, er ließ sich nicht irre machen, verwertete Kritiken in besonnener Weise und arbeitete, arbeitete, arbeitete. Wie blieb er eigenartig? Er stellte sich die Regel und befolgte sie dann. Und wie er's mußte, so konnt' er's.

Neben dem Momente der anmutigen Kraft, der wohltuenden Harmonie der Verhältnisse und Linien, die sich bei den Räumen seines Schauspielhauses bis zur Schönheit steigern, finden wir in seinen Arbeiten folgende Eigenschaften: Klarheit, struktiv-logische Vernünftigkeit, eine hie und da sogar bis an die Grenzen der Nüchternheit gehende, sie aber nie überschreitende Einfachheit, trotzdem aber auch Sinn für eine gewisse fröhliche Bequemlichkeit. Wir sehen Liebe zur abwechslungsvollen Erfindung, eine Abneigung jedoch gegen Phantasie und gegen jede über das

Maß des ihm unbedingt nötig Scheinenden hinausgehende Ausdrucksstärke der Formen und Linien, eine vornehme Bescheidenheit und eine große Selbstbeherrschung und Zucht. Und die Mehrzahl dieser Eigenschaften finden sich wieder in der Persönlichkeit des Künstlers so wie sie uns im direkten Verkehre des täglichen Lebens entgegentritt.

Es ist zuzugeben, daß nicht oft eine solche Übereinstimmung von Sein, Erscheinen und Wirken anzutreffen sein wird wie hier, und daß ein solches restlos aufgehendes Paradigma für die Möglichkeit eines durchgeführten persönlichen Charakters in der künstlerischen Leistung einen besonders wertvollen Fall darstellt. Im Gegensatze hierzu erzeugt in vielen Fällen, besonders in Deutschland, ein Künstler eine Formensprache, die scheinbar in direktem Widerspruche mit seinem ganzen Temperamente steht, wie dieses sich im täglichen Leben kundgibt. Ein trockener, bedächtiger Kerl schafft üppige Gebilde, ein unruhiger, sinnlicher Geist nüchterne Formen. In solchen Fällen kann ein aufmerksamer Beobachter bemerken, daß diese Künstler die Gefahren ihres Temperamentes unbewußt fliehen, das ersehnen, was ihnen fehlt und aus Ergänzungstrieben schaffen. Um so fesselnder muß ein solches Sichtbarwerden der Persönlichkeit auf den wirken, der den geheimnisvollen tiefen Gründen des schöpferischen Vorganges im Geistesleben nachzuspüren den Trieb in sich fühlt, eine Art der psychologischen Analyse, die allerdings spe-

ziell in Deutschland noch zu den größten Seltenheiten gehört.

Was nun für die Allgemeinheit aus diesen und verwandten Fällen hervorgehen muß (ich nenne nur van de Velde und Pankok, die einen ähnlichen Weg von der Malerei zum Handwerk und von da zur Architektur zurückgelegt haben), das ist die überraschende und vielversprechende Tatsache, daß einige wenige Männer dadurch, daß sie, schon frei anfangend und sich selbst frei vom Nachahmen anderer haltend, ihren schöpferischen Eingebungen treu blieben und sie durch Arbeit und Nachdenken zur Reife brachten, dem Kunstgewerbe ihrer Zeit einen stärkeren Stoß nach vorne geben konnten, als zehnmal so viele Jahre Kopierkunst es vermocht hatten, und daß diese Erscheinung auch auf dem Gebiete der Architektur anfängt Gestalt zu gewinnen.

Zum ersten Male seit Jahrhunderten steht also Deutschland im Begriffe, etwas ganz Eigenes in der Architektur in die Welt zu setzen.

An unserer Jugend nun ist es, zu zeigen, daß die herrlichen Quellen der deutschen Erfindung und der Phantasie noch in ihr vorhanden sind, und nur verborgen waren und erdrückt von dem schweren Gestein des Herkommens und der unseligen Hypertrophie des Unterrichts. Traut es euch zu, hebt den Bann, arbeitet mit Feuer und mit Geduld und zeiget, was ihr erfindet.

Gewiß, wir sind nicht so wahllos optimistisch zu

glauben, daß jeder dritte Mann ein schöpferisches Genie sein wird. Und ebensowenig geben wir uns dem Wahne hin, daß jemals alles, was da Künstler heißt, eo ipso eine gottbegnadete Rasse darstellen wird. Durchaus nicht. Wandeln doch neben dem Poeten noch ganz gewöhnliche Menschen hier auf Erden, auch Dachse, Käfer und Infusorien. Nicht alle können dichten. So werden auch fernerhin viele tüchtige Leute in den bewährten Stilen weiterbauen. Was wir aber auf Grund von jahrelanger Beobachtung rundweg behaupten können, ist dies: Daß die Anzahl schöpferischer Talente unvergleichlich größer ist als die alten Herren es glauben und als unsere zaghafte Jugend es selber glaubt!

Hat unser Volk nicht in ungeahnter Fülle und Mannigfaltigkeit die schönste Musik der Welt gezeugt? Und basiert nicht auch sie auf Rhythmik, Melodik, Dynamik, struktivem Aufbau? Schon sind Anfänge vorhanden, hier und da erscheinen einzelne Skizzen, die neue Kraft verraten, doch noch allzu oft schimmert der verkappte Kompromiß hindurch und nur wenige bleiben sich treu wie es, allerdings nur zum Teil, Bruno Schmitz vermocht hat. Aber arbeiten gilt es, arbeiten und kämpfen, denn noch viele Jahre werden vergehen, ehe auf der ganzen Linie die Parole gilt: Schöpferisch währt am längsten. Und prüfen gilt es, läutern und sichten, denn an Gefahren und Verführungen fehlt es nicht. Müssen wir doch geradezu davor warnen, sich nun von diesen eben

als Führer genannten Männern gerade so hingebend beeinflussen zu lassen, wie man es früher mit den bewährten Stilen tat. Liegt doch gerade hierin der wahre Grund für die so oft wahrgenommene und als rätselhaft erklärte Tatsache des nur sporadischen Auftauchens genialer Perioden. Es geschieht leider allerorts mit einem fast beängstigenden Eifer, und schon hat z. B. das Imitieren des noch dazu vollkommen mißverstandenen belgischen abstrakten Linienornaments zu einer der läppischsten Verzierungsmoden geführt, die wir jemals erlebt haben. Und in ihren eigenen Reihen wird die Jugend ihre schlimmsten Feinde finden, die Kollegen nämlich, die um jeden Preis etwas Neues machen wollen und das ernste Ringen anderer in Mißkredit bringen, noch ehe es zu Kredit gekommen ist.

Wahrlich, an Gefahren und an Beeinflussungen fehlt es nicht und mehr als je zuvor heißt es jetzt: Künstler Deutschlands, wahret eure eigene schöpferische Kraft. Doch seien wir getrosten Mutes: Auf die Dauer hat noch stets der kernige Geist des deutschen Hartkopfes gesiegt, und auch hier wird die Jugend, wenn nötig, über sich selber siegen.

Doch damit dies herrliche Ziel wahrhaft deutscher Bauweise überall erreicht werde, sind die Künstler auf die Mitwirkuug des ganzen übrigen Volkes angewiesen.

Der wahre Grund, weswegen seit Jahrhunderten die Architektur keinen Fortschritt zu verzeichnen hat,

der sich nur entfernt mit dem übrigen Kulturleben vergleichen läßt, ist mit dem einen Worte eines Künstlers bezeichnet, das wir einmal zu hören Gelegenheit hatten: „Die niederträchtige Abhängigkeit". (Wir meinen hier selbstredend nicht die früher schon erwähnte Abhängigkeit von Zweck und Material, sondern die rein bürgerliche Abhängigkeit.) — Der Maler malt sein Bild, wie es ihm paßt, verhungert vielleicht, aber er kann es malen. Welcher junge Architekt kann sich ein Haus, eine Kirche bauen? Er kann nur Skizzen, Entwürfe machen, und das sollte er allerdings mehr tun und öfters zeigen, als es bis jetzt geschieht. Von einem Magistrat, von einer Regierung, von Geschäftsleuten ist eine Initiative schlechterdings nicht zu erwarten. Sind sie doch selber abhängig von unzähligen Faktoren. Tausende von Aufgaben jedoch harren nur des erlösenden Hauches der wagemutigen Privatinitiative von Männern und Frauen, die weiter hinaus denken als nur auf den Augenblick oder auf die nächsten zwei Jahre. Von welcher Seite soll denn die Erlösung kommen, wenn nicht von dieser? Und selten war die Zeit so günstig wie jetzt, wo dank der rührigen Initiative mächtiger Vereinigungen die nähere Umgebung so vieler unserer Großstädte der Spekulation mit Zinskasernen entrissen und der Bebauung mit menschenwürdigen Heimstätten wiedergegeben worden ist. In diesen Anlagen kommen wenigstens die praktischen Vorbedingungen oft dem Ideale sehr nahe, das Genera-

tionen schon vergeblich ersehnten. Nützen wir doch im neuen Jahrhundert die günstige Konjunktur aus, zeigen wir uns des sozialen Fortschrittes würdig, indem wir nun auch diese Heime echt, wahr, zeitentsprechend und individuell bauen, auf daß wir selber Freude daran haben und unseren Nachkommen ein Denkmal hinterlassen, nicht dessen, was wir mit Vorliebe nachgeahmt haben, sondern dessen, was wir und wie wir am Anfang des neuen Jahrhunderts selber waren. Wenn wir das täten, so würde ein Treiben und Sprießen sondergleichen entsteheu, endlich eine wahre Wiedergeburt.

Wir würden Villenkolonien von individuellen Heimen haben, und weiterhin Häuser und Schlösser, aus denen Persönlichkeiten zu uns sprechen würden, Persönlichkeiten der Architekten, aber auch der Bauherren. Hier eine einfache Strenge, eine herbe Umrißlinie, eine intellektuelle Betonung des Konstruktiven, dort bewegte Formen, reichgegliederte Bauteile, überschüssige Kraft in allen Profilen und in allen Gliederungen. Und nicht zufällig würde alles so erscheinen, weil gerade dieser oder jener strenge oder üppige Stil gewählt wurde, sondern weil es die Erbauer bewußt so gewollt haben. Es würde jeweils anders sein und es würde jeweils gut sein, weil es wahrer Ausdruck des Menschen sein würde, das heißt auch in diesem Fall, der an Zweckgebilden sichtbar gewordenen Persönlichkeit.

Wenn dies einst geschehen wird, wird die Angst

vor diesem Novum schwinden, große Firmen werden sich an wahre Künstler wenden. Ein Geschäft nach dem andern wird nicht bloß wie jetzt zweckmäßig bauen, um dann alles wieder durch mißverstandene sogenannt moderne Verzierungen zu vernichten, sondern wird das Zweckmäßige auch dem Wesen der Sache nach beleben und verzieren. Allmählich werden die Stadt nachfolgen und der Staat, welche berufen sind, in der Zukunft das Höchste und Erhabenste in der neuen Art zu leisten. Gewiß würden sich in vielen Fällen gemeinsame, stets wiederkehrende Grundformen an den Bauten vorfinden, und wie das einst im Mobiliar der Fall sein wird, so wird wohl auch in der Architektur das eintreten, daß man bei der ungeheuren Verbreitung gewisser zweckmäßiger Grundformen von einer gewissen scheinbaren Volkskunst dereinst wird reden können. Allein das liegt noch und soll noch in weiter Ferne liegen. Vorerst aber hoffen wir von ganzem Herzen, daß die Städte, weit entfernt davon, es sich zur Aufgabe zu machen, das ganze Ansehen der Straßen rein äußerlich einheitlich zu gestalten, indem sie einen Stil für mehr oder weniger alles kultivieren, ihre vornehmliche Aufgabe darin finden werden, das Gebäude jeweils in dem Charakter aufzuführen, welchen sein inneres Wesen erheischt und sich um die sogenannte Einheitlichkeit der Gesamterscheinung, die ja auch jetzt nicht im geringsten vorhanden ist, keine allzu große Sorgen zu machen. Sie wird sich von selber ein-

stellen. So wird man ein Schulhaus, ein Arbeitsamt, einen Justizpalast in einem Charakter ausführen lassen, der den innern praktischen Bedürfnissen, aber auch dem geistigen Wesen solcher ernster Arbeitsstätten entspricht, statt dazu den üppigen lebenslustigen Stil des Rokoko zu wählen, wie es bei uns leider oft genug geschehen ist. Aber nicht bloß das; sie wird diese Aufgabe dem Künstler überweisen, dessen ganze Art, dessen ganzes angeborene Wesen solchem einfachen, strengen Bau, der nichts Überflüssiges duldet, am meisten entspricht, nicht aber dem, der dieses bloß aus Nüchternheit und Dürftigkeit der Erfindung fertig bringt. Ein Rathaus aber, eine Festhalle, solche Bauten werden das stattliche Selbstbewußtsein des Bürgers, seine Lebensfreude, seine Munifizenz reichlich zum Ausdruck bringen dürfen und werden nur von solchen Künstlern ausgeführt werden, die schon den Beweis geliefert haben, daß sie in ihrem eigenen reichen und phantasievollen Naturell jene Bürgereigenschaften selber besitzen, die sie zum Ausdrucke bringen sollen, nicht von solchen, die, prunkhafte Bauten der Vergangenheit kopierend, die scheinprächtigste Fassade zu dem geringsten Preise zu liefern versprechen.

So viele Zwecke vorhanden sein werden und so viele Persönlichkeiten man zu ihrer Lösung heranziehen wird, so viele Stile wird es dereinst geben in jener deutschen Stadt des zwanzigsten Jahrhunderts, die wir alle mit der Seele suchen.

März 1900

ZWECKMÄSSIG ODER PHANTASIEVOLL?

ir sind uns alle klar darüber, daß ein gesundes Volkshandwerk nur möglich ist auf Grund einfacher, ehrlicher, praktischer, unbedingt zweckmäßiger Formen, und daß alle Kreise, einschließlich der Künstler, an der Verwirklichung dieses verlorengegangenen Ideals arbeiten sollen. Wir machen, glaube ich, nur den Fehler, daß wir für dieses Bestreben das Wort Volkskunst zu oft und zu speziell nur im modernen demokratischen Sinne des Billigen, Utilitarischen anwenden und alles, was kostbar und phantasievoll ist, als schädlich mit einer gewissen Animosität behandeln. Die sogenannte „Volkskunst" in Ehren, aber Kunst ist etwas anderes. Die Kunst, und zwar nicht bloß die Kunst der Malerei und der Plastik, sondern auch die des Handwerks und der Architektur, und gerade die Kunst der Glanzperioden, von denen das Volk nachher jahrhundertelang zehrte, ist schon seit Jahrhunderten keineswegs Volkskunst im modernen demokratischen Sinne des Wortes mehr gewesen, sondern in hohem Grade sowohl materieller wie psychischer Luxus. Zwar stammten die Künstler, die sie schufen, aus dem Volke; sie waren und blieben aber nicht Volk, sondern Ausnahmsnaturen. So auch schufen

sie nicht für das Volk, sondern für die Kirche und für die Reichen und Mächtigen, die allein ihnen Gelegenheit geben konnten, ihre Ausnahmskräfte zu entfalten, oder aber sie schufen ohne Hülfe unter Not allein. In der Musik, um ein Gegenbeispiel zu gebrauchen, schufen Männer wie Gluck, Beethoven, Wagner nie und niemals für das Volk, sondern ihre Werke brauchten im Gegenteil Generationen, um in dieses selbe Volk zu dringen. Wem aber wäre es je beigefallen, diese höchste Form des kostbaren Genusses als schädlich und unvolkstümlich zu brandmarken? Kunst in ihrer stärksten und göttlichsten Form wird wohl immer zuerst materieller und psychischer Luxus bleiben, so auch im Handwerk und in der Architektur, und das Volk, das aus sich heraus solche Kunstformen eben nicht erzeugen konnte, macht erst a posteriori seine Anleihen bei diesem Reichtum.

Der Fehler also, den viele moderne Förderer einer Kunst für das Volk jetzt machen, ist der, daß sie im Eifer ihrer an sich äußerst erfreulichen kunstsanitären Bestrebungen den geschichtlichen Blick verlieren und den psychischen und sogar wirtschaftlichen Wert von ungewöhnlichen und schöpferischen Persönlichkeiten der Jetztzeit auf dem Gebiete des Handwerks und der Architektur falsch taxieren. Erst wenn man demokratisch und aristokratisch zugleich zu fühlen vermag, und das Kostbare als eine psychische und materielle Kulturnotwendigkeit anzusehen gelernt hat, erst dann wird man die Phantasiekünstler des Hand-

werks, die in den Gebilden des Kunstgewerbes noch etwas anderes ausdrücken wollen als die bloße Zweckmäßigkeit, richtig bewerten. Man wird dann vielleicht sogar der Frage näher treten können, die man jetzt kaum zu streifen wagt, welche Kräfte für die Nation am wertvollsten sind, solche, die rationell, bewußt und verstandesmäßig gute Formen ausarbeiten, die allen Forderungen der ingenieurmäßig richtigen Konstruktion oder der Billigkeit oder der Volkshygiene entsprechen, oder solche, die in verschwenderischer Fülle der Erfindungsgabe hundert neue Gebilde und Gesichte erzeugen, von denen jedes den Keim zu neuen Möglichkeiten in sich trägt.

Wir glauben, daß die ewigen ehernen Notwendigkeiten des Zweckes und des Materials in Handwerk und Architektur Fesseln sind, die schon genügend hemmen, ohne daß wir noch die Bande der Reflexion so straff zu spannen brauchen, wie das jetzt geschieht, und daß ernste Künstler Freiheit und Gehorsam stets zu vereinen wissen werden.

Ein solcher Künstler ist unter anderen Bernhard Pankok in München. Pankok stellt psychisch und praktisch die ausgesprochenste Antipode zu der ganzen Gruppe von abstrakten bewußten Zweckmäßigkeitskünstlern dar, und sie können gar nicht anders als wie Feuer und Wasser aufeinander wirken. Pankok fing gleich an als der Typus des unbewußten, phantasievollen, unbeschreiblich reichen Träumers. Er war schon als Knabe der konstruktive

und ornamentale Poet, als den wir ihn jetzt kennen, und wir gebrauchen dieses Wort mit Bewußtsein als das bezeichnendste, trotzdem wir wissen, daß bei den „Gestrengen des Métier's“ ein solches Wort als eine irrationelle Monstrosität gelten muß. Dieser Sohn der roten Erde (er ist Anfang der siebziger Jahre als Sohn eines Schreiners in Münster in Westfalen geboren) hat Jahre des fast sagenhaften Elendes durchgemacht, ehe er bei der „Jugend“ durch seine Vignetten etwas verdiente. Vorher war er aus der Schreinerwerkstatt zu einem Steinmetzen gekommen, von da zu einem Dekorationsmaler. Dann geriet er nach Berlin, wo er weder damals hingehörte, noch jemals hingehören wird. Bis er nach München kam, war er mehr als Landschafter tätig gewesen. Erst hier wurden Zimmermann und Berlepsch auf seine Radierungen aufmerksam und die „Jugend“ (im Jahre 1896) auf seine ornamentalen Einfälle. Da er, seitdem er sich dem Kunsthandwerk gewidmet hat, verhältnismäßig sehr selten zum Malen gekommen ist, so dürfte es sich erübrigen, darauf näher einzugehen. Die Zukunft wird wohl auch hierin eine weitere Entwicklung bringen. Erst im Jahre 1897 veranlaßte ihn Direktor Krüger, der Gründer der Vereinigten Werkstätten, sich zielbewußter dem Kunsthandwerk zu widmen. Mit einer Art von Divination erkannte er in den phantastischen Skizzen des jungen Künstlers ungeahnte kunsthandwerkliche Möglichkeiten. Man vergegenwärtige sich die Situation in Deutschland im

Jahre 1897, um zu ermessen, welche spekulative Kühnheit dazu gehörte, so gewissermaßen ins Blaue hineinzusteuern. Man erinnere sich an manche der ersten Skizzen Pankoks mit ihrem Taumel von zackigbacchantischen Einfällen, um zu begreifen, welche Verdienste Direktor Krüger zugesprochen werden müssen, daß er ihn unentwegt und unbeirrt förderte. Es fiel ihm so unglaublich viel ein, daß er selber, um das populäre Wort zu gebrauchen, kaum nachkommen konnte, geschweige denn der Zuschauer. Und nicht immer war es direkt verwertbar, ebensowenig wie das Unzählige, was einem Komponisten wie Brahms einfiel, direkt verwertbar war. Seine Erfindungsgabe schäumte förmlich, um wiederum einen volkstümlichen Ausdruck zu gebrauchen. Dieses Schäumen verdroß natürlich den Philister und verdrießt ihn noch heute. Wagner und Schiller verdrossen aber die Philister ebenfalls sehr, sind aber doch sehr ausgereifte Künstler geworden. So auch hat sich vieles geklärt in dem Schaffen Pankoks, ohne daß dieses Klären auf die jetzt so moderne „Ruhe des nicht mehr Könnens" zurückzuführen wäre. Immer wieder werden wir zu dem Vergleiche dieses ornamentalen und struktiven Künstlers mit den Musikern und Poeten getrieben. Verstehen wird aber diesen Vergleich nur, wer unsere vorahnende Überzeugung teilen kann, daß neue Kräfte der Phantasie in unserem Volke im Anzuge sind, die vielleicht berufen sind, die hypertrophisierte musikalische Ära ab-

zulösen, Kräfte, deren letzte Quellen dieselben sein werden wie die der Musik in der deutschen Seele, deren Äußerungsgebiet aber ein anderes sein wird, eines, das seit Jahrhunderten nicht mehr quoll und sprudelte. Wie in einem Forste, wenn man fünfzigjährige Bäume niederschlägt, oft auf der Rodung eine üppige Flora prangend sich entfaltet, geboren aus den Keimen, die so lange im Boden schlummerten, so erscheint auch plötzlich ein romantischer Anachronismus wie Pankok auf der Rodung der gefällten Stilbäume unserer Schulen, eine Anabiose der Volksseele.

Es ist sehr schwer, zu einem Urteile über Pankok zu gelangen. Wer würde glauben, daß das überzierliche Sofa aus dem ebenfalls überzierlichen Damenzimmer in Dresden 1901 von demselben Manne entworfen sei, wie von dem, der das urdeutsch-wuchtig-umfassende Dach des Hauses Lange in Tübingen entwarf? Sollte das nicht zur Vorsicht mahnen, ehe man, wie das einer der eifrigsten Vorkämpfer van de Veldes tat, diesen Mann für aberwitzig erklärt? Wie tief müssen wir diesen feinsinnigen Kenner bedauern, daß er in der rassig-prickelnden Anmut Pankokscher Vignetten und Tapeten nur „bessere Brandmalereien" sehen konnte? In der unerschöpflich sprudelnden Erfindungsgabe, die wir in dem Kataloge der Weltausstellung zu Paris kennen lernten, die, echt deutsch, ihre Nahrung aus dem ebenfalls unerschöpflichen Borne des Pflanzen-, Tier- und

Menschenlebens zieht, statt aus öden optischen Abstraktionen, und die an die krause Üppigkeit der Einfälle Jean Pauls erinnert oder an die unerschöpfliche Fähigkeit Bachs, immer neue Fugenthemen und Gegenbewegungen zu erfinden, tritt uns auch eine der hauptsächlichsten und denkwürdigsten Begabungen Pankoks entgegen, nämlich die Begabung für die „Raumumgrenzung“ für die bewegte Umrahmung einer Fläche. Kommt da nicht die ganze fröhliche Lust der Mönche am Illuminieren, die ganze Phantastik des Mittelalters, der Randleisten Dürers und des lebenslustigen Rokokos wieder zum Vorschein? Platzt hier nicht eine längst verschüttete urdeutsche Quelle hervor, die nur kurz einmal unter Schwind und Neureuther wieder floß, um dann vom Sande unserer Kunstgewerbeschulen erstickt zu werden? Ist nicht auch im Pariser Zimmer der Weltausstellung, dieser urwüchsig deutschen und doch total mißverstandenen Rauch- und Trinkkabine, dieselbe merkwürdige Mischung vom Geiste der Wikingerschiffe und des krausgewundenen Rokoko zu spüren? Wo nimmt der Künstler solche Räume her? Ahnt das Publikum nur überhaupt, daß solche Räume nur erträumt, nicht auf Bestellung „gemacht“ sein wollen? In der Tat, es ahnt es fast niemand. Und wenn es einer wüßte, so würde er es mißbilligen. „Zimmer hat man nicht zu erträumen, sondern sauber auf dem Reißbrett zu zeichnen nach den Wünschen des Bestellers.“ Ganz recht. Nur müssen eben erst Be-

steller da sein, nach denen man sich richten kann. Und das ist der wunde Punkt und die eigentliche Erklärung für viele der oft unbegreiflichen Merkwürdigkeiten Pankoks. Jahrelang erhielt Pankok überhaupt keine Bestellungen, und alles, was man von ihm sah, verdankte seinen Ursprung nur der Initiative Direktor Krügers, der ihm bei Ausstellungen und ähnlichen Gelegenheiten mit Absicht vollkommen freie Hand ließ. So entwarf denn der junge Künstler, den sein bisheriges Leben mit den Bedürfnissen und Lebensgewohnheiten der Wohlhabenden in gar keine Fühlung gebracht hatte, total unbewußt seine Phantasiezimmer für Gestalten, die es in der wirklichen Welt gar nicht gibt. Das schwarze Schlafzimmer auf der Dresdener Ausstellung 1898 war das Lager eines düsteren, romantischen Märchenkönigs, und das Damenzimmer auf der Dresdener Ausstellung 1901 war das Zimmer einer ätherischen und doch wieder harten weiblichen Traumgestalt. Als moderne Zimmer unbequem und ohne Ahnung von Komfort, waren sie doch als Träume einzig. Wie viel mag er davon in alten Klöstern, im Wald und Gebirge ersonnen haben? So trat denn das höchst eigenartige Phänomen zu Tage, daß dieser Bauernsohn aus der Tiefe seiner unbewußten Volksträume heraus höchste Pracht entfaltete, während um dieselbe Zeit sich in derselben Stadt steinreiche junge Lebemänner in keuschem Puristenstil einrichteten. Wer aber wußte das? Und so nahm denn der Bürger Ärgernis daran. Und

als später Bestellungen eintrafen, da entstanden neue Ärgernisse daraus, daß die meisten unserer sogenannten Gebildeten gänzlich unfähig sind, sich aus Zeichnungen ein Bild des fertigen Möbels zu machen, fernerhin meistens überhaupt nicht wissen, was sie wollen, noch wie sie es haben wollen, so daß es für sie bequem werde. Sie verlangen, daß der Künstler alles wissen oder erraten soll, woraus dann die merkwürdigsten Mischprodukte entstehen. Nicht jeder hat den Mut und die Besonnenheit, den Glauben und den prüfenden Blick, wie ihn Conrad Lange in Tübingen als erster Bauherr Pankoks in deutschen Landen gezeigt hat.

Wir kennen nun manche, die Pankok eine gewisse ornamentale Phantasie nicht absprechen, die ihn aber als konstruktiven Künstler schroff ablehnen. Das sind solche, die auf dem Gebiete der Konstruktion Puristen sind, Puristen des technischen „Gefüges“. Diesen ist es durchaus gestattet, ihn abzulehnen. Aber daß ein Hauptvertreter des Münchener Neubarocks bei Anblick des Pariser Zimmers Pankoks ausrufen konnte: Scheußlich, einfach krankhaft! das ist köstlich. Ein Gotiker war diesen Sommer nicht minder entsetzt über einen Stuhl Pankoks. Als wir ihn darauf aufmerksam machten, wie sehr man doch an gotischen Kirchen die Elastizität und Kraft bewundere, mit welcher der Druck der Mauern der Kirche von den Strebebögen und den Strebepfeilern aufgefangen werde, und daß hier im Stuhle dasselbe

Spiel der Kräfte sichtbar wäre, meinte er ärgerlich, das wäre doch hier etwas ganz anderes. „Ein Stuhl wäre keine Kirche. Ein Stuhl habe ausschließlich vernünftig zu sein ohne Extravaganzen."

Versuchen wir nun einmal streng logisch konstruktiv zu denken, seien wir Puristen!

Wenn wir einen Puristentisch konstruieren wollen, so nehmen wir eine rechteckige Tischplatte her, setzen sie auf vier streng gerade Tischbeine, verbinden diese mit den nötigen streng schreinermäßig gefügten Leisten und der logische Puristentisch ist fertig. Ausgeschnitten darf die Tischplatte nur sein, wenn dies sich aus einem praktischen Bedürfnisse, wie z. B. bei einem Schreibtische ergibt. Alles übrige ist Unfug. Ist das nun Kunst des Mobiliars, oder ist das gar Volkskunst? Durchaus nicht, und man könnte kaum einen größeren kulturpsychologischen Fehler machen, als anzunehmen, das Künstlerische im Handwerke verdanke sein Vorhandensein den Notwendigkeiten der Technik oder des Gebrauches. Was also kann das Künstlerische am Mobiliar sein? Wir wollen versuchen, es wenigstens anzudeuten.

Man stelle sich breitbeinig hin, und man wird eine größere Last sicherer tragen können, als wenn man mit geschlossenen Füßen aufrecht steht. Der gotische Tisch steht auch breitbeinig da, und es ist doch gar nicht nötig. Er trüge ebenso fest, wenn die vier Beine gerade stünden. Wenn man die Knie biegt, so kann man, elastisch in den Gelenken federnd,

eine Last ganz anders spannkräftig heben, als wenn man steif steht. Der Rokokotisch steht auf gebogenen Beinen, und diese sind doch gar nicht nötig und überdies auch gar nicht federnd. Nötig ist also weder die gotische noch die Rokokotischkonstruktion; aber sie sind beide eminent künstlerisch, denn ihre Formgebungen leben und geben uns Lebensgefühle. Gewiß, sie täuschen uns vielleieht etwas vor, aber sie machen uns zugleich die funktionellen Kräfte des Lastens, des Stützens, des Belastetwerdens, des Tragens, des Stemmens, des Hebens in der Konstruktion des Tisches sichtbar. Sie machen indirekt das Leben der Kräfte sichtbar, sie drücken etwas aus, sie sind künstlerisch, während der Puristentisch nichts sichtbar macht, sondern bloß Tisch ist.

So ist auch der ganze Pankok unnötig vom Standpunkte des „Puristen des Holzgefüges“ aus und unkonstruktiv bis zum Exzeß; vom Standpunkte des Ausdruckskünstlers aber ist er der interessanteste, urwüchsig-deutscheste Konstrukteur, den wir augenblicklich haben, und leicht wäre der Nachweis zu führen, an wie unzähligen Punkten sich Pankok hier mit der urältesten, derbsten deutschen Kunst berührt. Wir kennen Kunstformen am Wagen- und Schiffsbau, die verblüffend pankokisch sind, und doch können wir bezeugen, daß er sie keineswegs imitiert hat, sie oft gar nicht kennt. Seine Phantasie arbeitet nur fast atavistisch deutsch-künstlerisch, speziell in Holz und Eisen. Seine Konstruktionen leben intensiv

und gerade diese Intensität des „Ausdrückens“ ist es wahrscheinlich, was den reservierten Konstruktionsnaturen auf die Nerven geht. Wo aber die Grenze liegt, bis zu der man mit dem Ausdrucke gehen darf, ohne gerade durch die Hypertrophie des Ausdruckes wieder unkünstlerisch, weil unübersichtlich, zu werden, das dürfte bei verschiedenen Naturen verschieden sei und auf verschiedene Naturen verschieden wirken. Pankok scheint uns die gefährliche Klippe umschifft zu haben. Und wie das Bedürfnis, sich mehr oder minder stark körperlich und geistig „auszudrücken“, bei verschiedenen Menschen verschieden stark ausgeprägt ist, so ist auch der Ausdruck der inneren seelischen Kräfte bei verschiedenen Rassen verschieden. Ebensowenig wie der Engländer es in sich hat, solchen Reichtum an Gefühlsarten zu äußern, wie sie die deutsche Volksseele in ihrer unerhört vielgestaltigen Musik kundgegeben hat, ebensowenig neigt jene Rasse dazu, sich ornamental und konstruktiv stark, heftig, bewegt, phantasievoll zu äußern. In unserer Volksseele aber schlummern jene Spannkräfte stets, auch wenn sie nicht in der Musik sich äußern, und eine Zeichnung wie die erste Skizze von Pankok zu dem Pariser Zimmer 1900 ist das leidenschaftlich- und romantisch-deutscheste, was wir auf diesem Gebiete kennen. Wenn jemandem ein so starkes indirektes Leben im Zimmer nicht behagt, so ist er durchaus berechtigt, es abzulehnen. Aber objektiv bleibt die Tatsache des intensiven und ausschließlich deutschen

Lebens, der deutschesten Pracht in diesen Entwürfen bestehen, und es ist nur eine Frage der Zeit, wann eine solche Persönlichkeit, die auf die Dauer schon deswegen technisch nicht irregehen kann, weil sie das ganze Jahr hindurch täglich selber in Holz und Eisen arbeitet, jede Aufgabe, die ihr gestellt wird in einer Weise lösen wird, die trotz aller Phantasie auch den anspruchsvollsten Techniker befriedigen muß. Dann ist durch die Verbindung der Phantasie mit dem Ingenieurverstand die Harmonie hergestellt, die Arbeit ist phantasievoll und zweckmäßig, ist vollkommen vorbildlich; und von ihr aus können dann die reichsten Anregungen für die spätere Kunst des Volkes ausströmen. Eine solche Persönlichkeit von vornherein an die einzige Aufgabe zu binden, billige Wohnungen für kleine Beamte zu entwerfen, das hieße den Karren vor das Roß spannen. Erst müssen Goldbarren da sein, ehe man kleine Münze schlägt.

Wir haben in diesen kurzen Zeilen zu zeigen versucht, von welcher Gattung von Künstlern wir glauben, daß eine schöpferische Neugeburt des Kunsthandwerks ausgehen kann, ohne deswegen behaupten zu wollen, daß es stets die Eigenart Pankoks sein muß, welche die Richtung anzugeben braucht. Wir hoffen im Gegenteil, daß das nächste urwüchsig-schöpferische Talent eine andere Note treffen wird. Die deutsche Volksseele ist dazu reich genug. Das aber möchten wir gerne bewiesen haben, daß wie es in der Musik auf die singende Volksseele in Franz

Schubert ankommt, wenn wir von Volkskunst reden, und nicht auf Franz Abt und die Gesangsvereine oder die Gesangslehrer, so es auch in der angewandten Volkskunst der Zukunft auf die schöpferischen Köpfe ankommen wird und nicht allein auf die verstandesmäßigen Ingenieure und auf die zahlreichen rührigen Firmen. Gewiß sind Zweck, Material und technisches Gefüge eherne Notwendigkeiten und die wertvollsten Korrektive der schöpferischen Formenphantasie. Diese aber ist, wenn auch nicht für Ingenieure, so doch für bildende Künstler, das Primäre.

November 1901

NEUE MÖGLICHKEITEN IN DER BILDENDEN KUNST

s gibt einen Spruch, der uns bildenden Künstlern oft vorgehalten wird, wenn wir uns in Dinge mischen, die uns scheinbar nichts angehen.

Bilde, Künstler, rede nicht.

Diese Ermahnung mag nun wohl oft berechtigt sein, allein es gibt Gelegenheiten, wo mir ihre Anwendung so vorkommt, als wolle man zum Arzte sagen: Heile, Arzt, rede nicht. Der Arzt *muß* reden, wenn es sich in Dingen der Gesundheit um das öffentliche Wohl handelt, er *soll* reden. So hat auch der bildende Künstler die Pflicht zu reden, wenn es sich um Dinge des öffentlichen Kunstwohles, um Kulturfragen handelt außerhalb seines Ateliers, und wenn er glaubt, Schäden erkannt zu haben, denen er besser abhelfen könnte, als der Laie.

Wir gehen sogar so weit zu meinen, daß manches besser wäre in unserem öffentlichen Leben, wenn der bildende Künstler stärker mit der Allgemeinheit pulsierte, als es jetzt der Fall ist.

Es wird ja so oft gesagt und geschrieben, die Kunst solle erfreuen, das Leben verschönern und uns glücklicher machen. Uns, das sind doch wir alle, nicht bloß die paar Künstler, welche die Kunst

machen. Tut denn das nun die bildende Kunst im Jahre des Heils 1901? Kehren wir aus der Ausstellung im Glaspalast zu München strahlend heim, wie nach der C-moll-Symphonie von Beethoven? Entzückt uns ein Gang längs unserer Schaufenster wie ein Impromptu von Schubert? Ergreift uns ein Spaziergang zwischen den Denkmälern des Tiergartens in Berlin wie die Meistersinger von Nürnberg? Sie tun es nicht. Warum denn nicht? Warum sollte es denn nicht so sein? Wir haben doch solche entzückte Stunden tatsächlich erlebt, als wir in jungen Jahren plötzlich durch Florenz wandeln durften; und wer beschreibt die Seligkeit des Knaben, der Rothenburg zum ersten Male erblickt?

Wen ergreift aber Seligkeit, wenn er Berlin erblickt?

Täuschen wir uns nicht: wenn man dauernd in irgend einem Orte lebt und auf das angewiesen ist, was in ihm an Architektur, Plastik, Kunstgewerbe und Malerei erzeugt wird, so gewöhnt man sich sehr bald daran, die Dinge schließlich nur noch unter sich zu vergleichen, und da unter Schlechtem sogar das Mittelmäßige gut erscheint, so kommt es einem schließlich so vor, als ob man von recht schönen Sachen umgeben wäre. Und dennoch gibt es einen Maßstab, den man nicht verlieren dürfte, das ist der höchste; der, der alle Perioden der Kunst zu überblicken und untereinander zu vergleichen vermag und der uns zeigt, daß nur das dauernd von Wert

ist, was uns Gefühle gesteigerten Lebens gibt. Kommt es nun oft vor, daß man in deutschen Landen ein Werk der modernen bildenden Kunst sieht, das einen so ergreift, wie etwa einen müden Mann ein Glas Burgunder durchschauert und ihn das chronische Elend des bürgerlichen Lebens auf kurze Zeit vergessen läßt?

Wir fürchten, daß es nicht oft vorkommt. Gewiß, es wird enorm viel gemalt und noch mehr gebaut. Dieses Etwas aber, das die wahre Architektur von der bloßen Bauerei unterscheidet, dieses Etwas, was die wahre Plastik von den Reiterstandbildern mit angehefteten Allegorien unterscheidet, dieses Etwas, was Böcklin vom Genrebilde unterscheidet, dieses Etwas: das künstlerisch Ergreifende an der bildenden Kunst, das ist selten geworden in deutschen Landen, es ist so selten, daß man oft gar nicht verstanden wird, wenn man davon redet.

Ansätze dazu hat es oft gegeben in den letzten 80 Jahren. Wer zählt die begabten Maler, die vielen und sich widersprechenden Richtungen, alle die fröhlichen Akkorde, die angeschlagen worden sind in dieser doch so kurzen Zeit. Hat sich nun aus allen den einzelnen Bächen ein großer Strom der deutschen bildenden Kunst gebildet, der stolz durch die Lande fließt, wie das in der Wissenschaft und Technik der Fall ist? Haben wir nicht vielmehr viele dieser Bäche im Sande verlaufen sehen, trotz aller Zuflüsse in unbegreiflicher Weise versiegend? Wir in München

wenigstens können ein traurig Lied davon singen. Hin- und hergeworfen wie ein Tennisball zwischen Frankreich, England, Norwegen und Holland, bleibt oft die deutsche Kunst in irgend einer Ecke liegen. Welchen Anlauf nahm doch unser deutsches Kunstgewerbe aller Orten vor noch ganz kurzer Zeit, einen Anlauf, der sogar das Ausland zum Stutzen brachte. Hat aber dieser Anlauf zu einem Sprunge auf eine bestimmte, fest ins Auge gefaßte Höhe geführt?

Wir glauben es nicht. Fast möchte es uns scheinen, als sei durch die Not der Zeit und durch die atemlose Hast der Konkurrenz mehr ein wirres Durcheinanderlaufen daraus geworden, als ein zielbewußtes Streben danach, eben nicht mehr von jeder Mode abzuhängen.

Es sind nun die Klagen, die wir hier erheben, oft genug schon erhoben worden. Es gibt kaum ein öffentlicheres Geheimnis als dies, daß gegenüber dem wunderbaren organischen Wachstum unserer deutschen Musik, gegenüber der lückenlosen, unerbittlich organisch-logischen Entwickelung unserer deutschen Wissenschaft und Technik, unsere bildende Kunst neben einigen wenigen vortrefflichen Arbeiten ein Bild des sinnverwirrendsten Neben- und Durcheinanders von allen erdenklichen Gebilden darstellt, von denen noch keine 10 Prozent national oder überhaupt nur vernünftig sind, geschweige denn Kunst genannt werden können. — Es verschließen sich zwar noch

unzählige Köpfe auch unter den bildenden Künstlern dieser vernichtenden Tatsache, und da sie nicht wissen, wie man aus dem Labyrinth herauskommen soll, ziehen sie es vor, vorläufig so weiter zu machen, wie sie es bis jetzt gemacht haben.

Aber trotzdem ist es so, und es ist männlicher und fruchtbarer die Sache definitiv anzuerkennen, als daneben vorbeizuschauen. Wir wollen uns auch nicht zu sehr in das Studium der Gründe verlieren, die diese Erscheinung der letzten 100 Jahre veranlaßt haben. Alles hat seine Gründe, auch eine Seuche und Pestilenz. Die Hauptsache bleibt aber doch: wie packt man die Seuche an, wie säubert man das Land. Es ist eine öffentliche Sache des Gemeinwohles, zu der eine Stellung gefunden werden kann und muß, als zu einer Frage der idealen Güter des Volkes. —

Dieses Wort von den idealen Gütern möchte ich nun als bildender Künstler seines leider allzu abstrakt und phrasenhaft gewordenen Sinnes entkleiden und die Frage in diesem Falle dahin formulieren: Wie geben wir unserem Volke durch die öffentlich ihm dargebotene bildende Kunst am meisten Freude des Auges und des Geistes; wie erschließen wir ihm ferner durch das so sichtbar gemachte Gebilde auch den reichen, tiefen, inneren Sinn des Menschenlebens; wie geben wir ihm durch Werke der bildenden Kunst dieselbe Freude, denselben Schwung über den Alltag, wie durch die Musik und die Poesie? Das

alles geschieht jetzt nicht und darum dreht sich das Problem, wenn wir von den neuen Möglichkeiten in der bildenden Kunst reden, nicht darum, ob nun wieder eine neue Richtung oder wieder ein neues Schlagwort oder wieder ein neuer Stil in die Welt gesetzt werden soll. Unser öffentliches Leben ist, abgesehen von einigen trefflichen Ausnahmen, durchseucht von der Krankheit des schlechten Geschmackes, des Inhaltlosen, des Konventionellen und des Scheines in der bildenden Kunst. Überall treten uns diese Mängel entgegen, ob es sich um den Neubau des Berliner Domes handelt, der 10 Millionen kostet, oder um die klägliche Jubiläums-Reichspostkarte des Jahres 1900.

Gewiß, eine Seuche stirbt bekanntlich von allein aus. Ist es des modernen Menschen aber würdig, das abzuwarten? — Doch wohl nicht. Das, was nun an großen öffentlichen Werken der bildenden Kunst schon steht, können wir ja leider nicht mehr beseitigen, und wenn es noch so weit davon entfernt wäre von dem, was mit unserer Musik würdig wäre verglichen zu werden. Wie aber können wir neue Kunstsünden verhindern und worauf kommt es bei dieser entscheidenden Frage an? Noch ist ja unser ganzes Volk einschließlich vieler bildender Künstler von der Wahnidee beherrscht, die Kunst wäre Geschmacksache und es ließe sich eben über den Geschmack nicht streiten.

Ich bin mit anderen meiner Kollegen diametral an-

derer Ansicht, obgleich wir bildende Künstler sind. „Die Zukunft der Kunst beruht eben nicht auf einer bloßen Geschmacksfrage und ebensowenig auf gelegentlichen Strömungen“; so lautet unser Axiom. Es könnte vielleicht scheinen, als ob eine Einigung darüber nicht möglich wäre. Versuchen wir es dennoch, wir wollen ja nicht kritisieren um des Kritisierens willen, sondern wir wollen neue Quellen für unsere neue Kunst erschließen. Dies geht nicht ohne Bohrversuche. Bohren wir also. —

Man gestatte mir zu diesem Zwecke eine kleine, allerdings nur scheinbare Abschweifung.

Wenn es etwas gibt, auf das wir in Deutschland stolz sind, so sind das gewiß unsere großen ozeanischen Dampfer. Es liegt Schönheit in dem gewaltigen Schwunge ihrer riesigen und doch ruhigen Konturen und stolz schneidet ihr schiefer Bug durch die Wellen. Wir bewundern mit Entzücken die herrliche Zweckmäßigkeit, das Saubere, Glatte, Blanke alles dessen, was wir auf einem Spaziergange auf dem Deck erblicken, das blitzende Metall, das massive echte Holzwerk; und ein Blick in die Maschinenräume kann einen förmlich berauschen; die jüngsten Kinder sogar sind gebannt, nicht bloß von der Maschine, wenn sie im Gange ist, sondern auch von der bloßen Pracht der blitzenden Riesenkolben.

Alles atmet Zweckmäßigkeit. Die Echtheit des Materials, die Sauberkeit und Glätte aller Dinge bildet eine große Harmonie für das Auge und für den Intellekt.

Auf einmal treten wir in den Salon des Dampfers und bekommen wie einen Schlag ins Auge.

Alles starrt von krausem Rokoko, von Gold und aufdringlichen Farben: Plüsch und Sammet umgeben uns wie in einem Varietétheater. Wir haben Mühe, uns daran zu gewöhnen und sehnen uns täglich während der ganzen Überfahrt aus dem Speisesaale heraus auf Deck. Der Commis voyageur aber findet das großartig, und für den ist es offenbar auch gemacht worden. Denn hätte man Leute von gesundem harmonischen Empfinden, von Künstlern gar nicht zu reden, gefragt, so hätten die Erbauer sicher zu hören bekommen: „Macht doch nicht etwas so kraß Disharmonisches, nur um Pracht zu entfalten und das Ausland auszustechen. Entfaltet meinetwegen Luxus so viel wie ihr wollt, aber nur einen solchen, der sich aus dem Wesen der Schiffskonstruktion und der Zweckmäßigkeit von selbst ergibt, nicht einen solchen Protzengeschmack in einem Stile der krausesten Unnatur."

Diese deutschen Dampfer sind nun ein getreues Abbild unserer deutschen Kultur im Jahre des Heils 1901.

Um ein Haar erreichen wir die Vollkommenheit und verderben alles wieder durch unsere krassen Fehler. Diese Fehler verraten ein gut Stück renommierenden Parvenutums in uns, des geschwollenen Größenwahnes, dem wir auch auf vielen anderen Gebieten rapid entgegentreiben; ferner zeigen sie

unseren Mangel an instinktivem Sinn für das Zusammenpassende und einen Mangel an Intellekt, denn die Erbauer mußten sich sagen, daß das Rokoko doch nur ganz vorübergehend modern sein könne, während eine Innenarchitektur, die wahr und echt und natürlich aus der Konstruktion des Schiffes sich ergäbe, ebenso unvergänglich modern sein würde wie die Maschinen selber. Da wir nun offenbar diesen unbeirrbaren Sinn für Wahrheit und Harmonie, Echtheit und Schönheit in Deutschland noch nicht angeboren in uns haben, so müssen wir uns, wie so oft, indirekt selber nachhelfen, eben durch Überlegung und Erkenntnis.

Die Schönheit der Inneneinrichtung eines Dampfers ist also nur scheinbar eine bloß künstlerische Frage. In Wirklichkeit sehen wir, daß diese künstlerische Frage verbunden ist mit geistigen und sittlichen Fragen, und die neuen künstlerischen Möglichkeiten in einem neuen Dampfer würden davon abhängen, daß wir zuerst wahrer, dann intelligenter und dann erst künstlerischer würden.

So haben wir denn die erste Etappe erreicht auf dem Wege, den ich den Leser führen wollte:

„Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst hängen ab von sittlichen Fragen, und einer von den Wegen zur Kunst ist die intelligente Überlegung.

Diese scheinbare Abschweifung führt uns also direkt in die akuten Fragen des Kunstgewerbes hinein.

Wo liegen hier die neuen Möglichkeiten?

So fragten wir schon einmal im Jahre 1894 und versuchten einige neue Wege und einige Klippen zu zeigen. Unsere Ausführungen fielen aber damals noch auf ungläubige Gemüter. Und dennoch hat sich manches bewahrheitet von dem, was wir vorahnten; vieles Schöne, vornehmlich aber selbstredend das Schlimme.

Die neuen Möglichkeiten, die wir damals andeuteten, waren verschiedene: Entweder, daß schöpferische Köpfe aufträten, die, ohne sich irgendwie um die bestehenden Stilrichtungen zu bekümmern, couragiert und rein nur als phantasievolle Künstler das machten, was ihnen einfiele (diese Möglichkeit wurde am meisten bespöttelt); oder daß der Handwerker selber oder die Fabrik wieder zurückginge auf die einfachsten Elemente der zweckmäßigen Form eines Leuchters, eines Stuhles etc., und sich entschlösse, material-wahrer zu werden und nicht aus Pappe Leder imitierte und mit Papiertapeten Holz vortäuschte etc.; oder daß die Kunstgewerbeschulen das System des historischen Stilunterrichts, des Reißbrettzeichnens, des Reißbrettmalens, des Vorlagengeistes, des Heranzüchtens eleganter Zeichner, die mit dem Handwerke keine Fühlung haben, aufgeben möchten zu Gunsten von Lehrwerkstätten des künstlerischen Handwerkes.

Die erste dieser Möglichkeiten ist nun in Erfüllung gegangen, die andern aber leider nur zum Teil, und so verstreut und oft so sporadisch und vorübergehend auftauchend, daß eigentlich noch so gut wie

alles zu tun ist. Noch haben wir keine edle, feste, dauerhafte Richtung erzeugt, wir haben augenblicklich nur eine Überschwemmung mit modernem Kunstgewerbe. „Modern", das ist der furchtbare Begriff, unter dem alles untergebracht wird, ob es nun echt oder Talmi, ob es schöpferisch oder kopiert ist, ob es ewig Gültiges enthält oder nur für den Weihnachtsmarkt gemacht wurde; alles, sobald es nur nicht direkt Empirestil oder Renaissance ist. Wie in einem Taumel überbieten sich die Fabriken, mit fieberhafter Hast wird produziert; die Angst, ins Hintertreffen zu kommen, den Geschmack des Weihnachtspublikums nicht auf 14 Tage fesseln zu können, bereitet den Meistern schlaflose Nächte, der Zeichner, der Modelleur wird angespornt, bis er nervös wird, und alles wozu? Es ist ja doch immer nur Zufall, ob gerade das oder jenes gekauft wird und wir wissen doch alle, daß von 100 Malen der Zufall 99mal gemein ist.

Wollen wir denn nicht einmal versuchen, Herr über den Zufall zu werden? In der Technik, in der Industrie ist man doch längst Herr über den Zufall geworden; Millionen werden dort für besondere Experimente ausgegeben, die jahrelang dauern können. Endlich wird ein Produkt geliefert, das alle Kreise der Konsumenten befriedigt. Wir betonen ausdrücklich: alle Kreise. Nun behauptet man bekanntlich, daß im Kunstgewerbe der sogenannte Geschmack entscheide, und daß man darüber nicht streiten könne.

Das mag nun für die Oberfläche einer Sache scheinbar gelten, für die Farbe des Leders einer Mappe, die Beize eines Stuhles, die Glasur eines Geschirres etc. Ist das aber für die Zweckmäßigkeit einer Sache entscheidend? Das glaubt kaum jemand im Ernste. Unzählige Leuchter wurden bei uns verkauft, die äußerst unbequem anzufassen waren und unangenehm für das Gefühl der Hand. Welche Freude herrschte, als die glatten englischen Leuchter aufkamen. Die großen paßten den großen Händen gut, die zierlichen den kleinen Händen. Allen Kreisen der Konsumenten paßten sie; Geschmacksache war bloß, ob sie aus Messing waren oder rot angestrichen. Ein anderes Beispiel: Schreibtische hatten wir zu Tausenden in allen Stilen und Holzarten, jeder Schreiner machte eine andere Sorte, ehe die amerikanischen Schreibtische aufkamen. Warum fanden sie so reißenden Absatz? Weil sie in ihren verschiedenen Grundtypen den verschiedenen Kreisen der Konsumenten entgegenkamen, und zwar so sehr, daß sogar in luxuriösen Wohnungen die Herren sie sich hinstellten, auch wenn sie nicht hinpaßten, nur weil sie so praktisch waren. Warum haben wir denn nicht diese Typen erfunden?

Warum haben wir denn nicht den europäischen Typ des Waschgeschirres erfunden, der uns von England kam?

Warum nicht wir den Typ des dekorativen Wandbehanges, der uns aus Schweden kommen mußte?

Warum nicht wir den Typ des bequemen Lederfauteuils, den uns wieder England gab?

Weil wir total zersplittert in unseren Kräften sind. Jede Fabrik, jede Werkstatt, jeder Zeichner zieht an seinem eigenen Karren und denkt nur daran, den Nachbar zu überholen.

Wäre es nun nicht möglich, hierin eine neue und unseres anderswo so methodischen deutschen Geistes würdige Möglichkeit ins Werk zu setzen? Was würden Sie sagen, wenn wir Ihnen vorschlügen, denselben Weg zu gehen, wie ihn unsere Elektrotechnik und unsere Marine gegangen sind, ein Weg, der dort durch die wunderbare Mischung von Wissen, Erkenntnistheorie und Spekulation, von Vorsicht und Energie, von praktischer Anschauung und freier Erfindungsgabe zu wahrhaft unheimlichen Resultaten geführt hat, nämlich Versuchsstationen zu errichten für das Ausprobieren aller hauptsächlichsten Nutz- und Gebrauchsgegenstände des Kunstgewerbes: staatliche Versuchswerkstätten z. B. für wirklich bequeme und praktische Stühle der verschiedenen Typen, in erster Linie also für die Grundformen, die sogenannten Werkformen?

Man wird wahrscheinlich den Kopf schütteln zu diesem Vorschlage, wenn nicht direkt lächeln. Und dennoch; diese neue Möglichkeit wird kommen. Wenn wir es nicht machen, wird es jemand anderes in Europa machen. Warum wollen wir deutschen Kunsthandwerker uns wieder einmal überholen lassen?

Die neue Möglichkeit wäre also auch hier eine Sache der Methode, des Intellekts, der Erkenntnis und nicht bloß eine künstlerische Frage.

Die so gefundenen Typen würden nun das Substrat bilden für die individuelle Variierung nach der Seite des künstlerischen Geschmackes hin und diese Geschmacksfrage ist wieder eine jener Sachen, die so kompliziert und unlösbar erscheinen und doch viel einfacher zu lösen sind, als gewöhnlich angenommen wird.

Die neue Möglichkeit in Dingen des Geschmackes scheint mir nun eine für Deutschland allerdings ganz neue zu sein, die Möglichkeit nämlich eines nationalen guten Geschmackes.

Wie, ein guter Geschmack, der über das ganze Deutsche Reich verbreitet wäre? Unglaublich, unmöglich! Und dennoch kann auch diese neue Möglichkeit planmäßig, also auf deutsche Weise erreicht werden. —

Es werden jetzt in Deutschland von 100 Gegenständen 10 in gutem Geschmacke hergestellt und 90 in dem, was wir mit dem echten deutschen Worte „ordinärem Geschmacke“ bezeichnen. Das Ordinäre ist der eigentliche Giftbazill, der uns schon seit 30 Jahren nicht aufkommen läßt. Was ist das nun eigentlich, das Ordinäre? Wir wissen es alle: Es ist in erster Linie das streberische „Nach-etwas-aussehen-wollen“ was es nicht ist, in zweiter Linie das Häufen von Pracht und Zierrat, Gold, Farbe ohne

jeden Sinn und Verstand, nur um das Volk zu reizen und zu verführen. Wir sind uns alle klar darüber. Warum geht denn die Sache weiter? Läßt sich denn hier wirklich nichts machen? Freilich, auch hier ist es zu spät, wenn der Zeichner, der Modelleur, der Dekorateur hinausgetreten sind in die Hetze des Lebens: Vorher soll er sorgfältig trainiert worden sein im Unterscheiden von Anständigem und Ordinärem. Damit ist es nicht getan, daß er auf der Kunstgewerbeschule die Erzeugnisse der historischen Stile sauber hat mehrere Jahre hindurch kopieren dürfen. Es gibt auch unter dem Vielen, was er da nachzeichnet, genug Minderwertiges und sogar Ordinäres. Er verläßt die Schule mit vielem Reißbrettkönnen und ratlos in Dingen der Zweckmäßigkeit, des Geschmackes für das Leben des Jahres 1901. Eine einzige Stunde einer solchen neuen Unterrichtsart, die wir „Geschmacksunterricht“ nennen möchten, könnte mehr wirken, als ein Monat des Nachzeichnens. Man stelle auf einen Tisch zehn Stück unserer entsetzlichen deutschen protzigen Majoliken, und daneben drei Stück des edlen Steingutes von Delaherche, lasse die Schüler den Unterschied zuerst selber vergleichend empfinden, und begründe dann, warum das eine ordinär, das andere vornehm ist. Man wiederhole diese Massage 30mal in einem Semester und man wird wenigstens einige Seelen gerettet haben. Sollte es außerdem noch zu erreichen sein, daß auch die jungen Fabrikanten, ehe sie die Leitung der Ge-

schäfte übernehmen und atemlos produzieren, solche Geschmackskurse mitmachten, dann wäre allerdings der Gipfel der Wünsche erreicht. Es ist nicht wahr, daß guter Geschmack sich nicht beibringen ließe. Wo aber sollen solche Geschmacks- und Erkenntniskurse abgehalten werden? Doch bloß in der Schule. Die Schule ist also der Ort, wo Geschmack, Können und Kennen der Jugend entwickelt werden sollte.

Einige neue Möglichkeiten im Kunsthandwerk liegen also in der neuen Schule! Wir sagen ausdrücklich in der neuen Schule. Denn haben die alten, die jetzt 30 Jahre bestanden haben, das neue deutsche Kunsthandwerk erzeugt? Ist es nicht vielmehr trotz ihrer entstanden? Haben nicht die raschen Einflüsse des Auslandes, und im Inlande die resolute Tätigkeit einiger weniger schöpferischer Köpfe die ganze Umwandlung bewirkt, nämlich das Hervorbrechen neuer struktiver Formen, neuer Techniken, neuer Materialien, neuer Ornamente, neuen dekorativen Lebens? Und dennoch wissen wir, daß es auf die Dauer nur die Schule sein kann, welche das Gros der Bevölkerung emporzieht auch im Reiche des Kunsthandwerks. Daß die Schule 30 Jahre lang den falschen, weil nur indirekten Weg des historischen Unterrichts und des Vorlagengeistes gegangen ist, nur um zu entdecken, daß sie weder das Handwerk selber entwickelte, noch die ursprüngliche schöpferische Erfindungsader im Volke zum Quellen brachte, sondern nur sehr auf Umwegen Segen stiftete, das ist aller-

dings eine sehr ernste Sache, bei der wir aber nicht zu lange verweilen wollen.

Vorbei ist vorbei.

Blicken wir lieber vorwärts.

Die einzig richtige neue Möglichkeit der staatlichen Lehrwerkstätten, wo zuerst das Handwerk und dann die Kunst gelehrt wird, ist endlich einmal in Stuttgart zur Tat geworden. Freuen wir uns dessen und schreiten wir weiter auf diesem psychologisch richtigen Wege. Denn das ist nur der Anfang der neuen Möglichkeit. Die ganze Auffassung einer kunstgewerblichen Schule wird überhaupt eine tiefe Umwandlung durchmachen müssen. Man wird nach Analogie unserer Universitäten auch hier den Typ des Professors, wie er dort besteht, entwickeln müssen, und ihn neben den technischen Fachlehrer stellen müssen, wenn ein produktiver Fortschritt eintreten soll. An der Universität ist der Professor eben nicht bloß dazu da, der Jugend zwangsweise beizubringen, in welchem Stile etwas gemacht werden soll oder wie man es immer gemacht hat, sondern Millionen und Milliarden sind dort ausgegeben worden gerade um in Laboratorien und Seminarien zu forschen um des Forschens willen, um die Erkenntnis zu fördern, auch auf die Gefahr hin, die selbstredend immerwährend eintritt, daß das Bestehende umgestoßen wird. Vorerst ohne praktische bürgerliche Zwecke zeitigt doch diese Art Wissenschaft zu treiben zuletzt durch die Anwendung des Erkannten in der

Praxis die erstaunlichsten Früchte. So soll auch der kunstgewerbliche Professor der Zukunft gestellt sein. Er soll seine Stellung, seinen Gehalt und alle Subsidien gerade zu dem Zwecke erhalten, neue Möglichkeiten im Kunsthandwerke, neue Formen, neue Konstruktionen, neue Materialbehandlungen, neue Ornamente, neue dekorative Probleme zu entdecken und sie um ihrer selbstwillen und aus schöpferischen Trieben heraus auszugestalten in der bestimmten Zuversicht, daß die wertvollsten produktiven Resultate nicht ausbleiben werden. Und wird man dereinst auch noch richtig erkannt haben, wie man bei dem unglücklichen *Schüler* die Lust, die Freude, die erfinderische Spannkraft, die schöpferische Quelle in den dekorativen Künsten, im Ornamente, im poetischen Schmucke des Lebens wach erhält und kräftigt, dann ist die höchste Möglichkeit erreicht, dann erst wird sich ein herrliches deutsches Kunsthandwerk über Europa ergießen, voll und frisch, vielseitig und echt wie die deutsche Musik es ist, die *eben nicht* historische oder ausländische Motive endlos nachgemacht hat.

Wir haben also gesehen, daß solche neue Möglichkeiten abhängen von noch ganz andern Dingen, als nur von rein künstlerischen Fragen der Sensibilität für ein hübsches objet d'art: daß auch hier Kräfte des Intellekts, der Sittlichkeit, der Liebe zum Volke eingreifen müssen und zwar gründlich.

In naturgemäßer Folge würde nun an dieser Stelle ein Eingehen auf die neuen Möglichkeiten in der

Architektur erfolgen müssen. Wir glauben aber davon absehen zu dürfen, da an anderer Stelle dieses Buches dieses ganze Gebiet eingehend besprochen worden ist.

Nun wird mir mancher entgegnen: dies alles mag ja beim Kunstgewerbe und bei der Architektur zum Teile richtig sein, aber inwiefern trifft das bei einem Werke der sogenannten hohen, frei schaffenden Kunst zu, wie zum Beispiel bei einem Denkmale? — Versuchen wir auch hier neue Möglichkeiten zu entdecken und auf was sie basieren mögen. Die Denkmalsfrage ist in unseren deutschen Landen eine sehr akute. Das ganze Reich ist derartig bedeckt mit Kriegerdenkmälern und Kaiser Wilhelm-Denkmälern desselben konventionellen Typs, der aussieht, als wäre er ausschließlich für den Geschmack etwa eines Feuerwehrmannes erfunden worden, daß sich weder der Bürger noch der Fürst mehr vorstellen kann, daß es noch viele andere, noch gar nicht geborene Typen geben könnte. Bringt man ihm nun etwas, das er noch nicht kennt, so erschrickt er; er hält sich an das, was an das erinnert, was er schon kennt, und da er in der Mehrzahl ist, behält er recht. — Aber auch wir Bildhauer kommen darin nicht recht vorwärts. Zwar haben wir dieses ewige Variieren des Typus des Reiterstandbildes mit angeklebten Allegorien furchtbar satt, das jahrelange Modellieren von Pferdebeinen, Hosen, Draperien und Lorbeerkränzen ist uns maßlos

zuwider. Wie aber sollen wir aus der Misère herauskommen?

Es gibt kaum eine Form der öffentlichen Kunstpflege, die so wichtig sein könnte, wie die der monumentalen Denkmäler. Sie sollen uns ja unsere großen Männer stets vor Augen führen, sollen sie uns nahebringen, lieb und wert machen, sie sollen uns die Macht oder das Geniale ihrer Persönlichkeit eindringlich kundgeben, offenbar machen. Tun sie das nun? Was sagt uns denn eines der üblichen auf Termin gelieferten Reiterstandbilder Großes aus? Aus der Entfernung, wo allein der Aufbau wirkt, kann man die Gesichtszüge des Mannes gar nicht erkennen, und aus der Nähe sieht man eben nur den Bauch des Pferdes. Die Allegorien des Krieges, des Friedens, des Ruhmes, des Vaterlandes sehen sich bei allen notgedrungen verzweifelt ähnlich und könnten ruhig vertauscht werden, ohne den üblichen patriotischen Nimbus zu stören. Die Männer aber, die auf diese Weise verherrlicht werden sollen, die waren doch untereinander sehr verschieden, nicht wahr? Warum wird uns denn nicht dieses offenbar gemacht? Nehmen wir irgend ein Beispiel, das wir kontrollieren können, wobei ich aber nochmals darauf hinweisen möchte, daß wir hier wie überall nicht kritisieren um zu kritisieren, sondern um herauszubekommen, ob und wie man es besser machen könnte.

Wenn wir das Lessingdenkmal im Berliner Tiergarten betrachten, so sehen wir auf einem bewegten

Rokokosockel einen Mann in eleganter Rokokotracht in salonmäßiger Haltung stehen. Überall wimmelt es von Rokokokartuschen. Ein wildbewegtes Rokokogitter umschließt das Ganze. Wenn wir nicht mit einiger Mühe den Namen „Lessing" entzifferten, so würden wir ohne weiteres vermuten, daß hier ein eleganter Diplomat aus der Rokokozeit dargestellt würde oder ein Salonarzt aus der damaligen Zeit.

Und das soll ein Lessingdenkmal sein? Lessing ist ja gerade der Todfeind des Rokoko gewesen, der stahlharte, eisig nüchterne, rassigste Bekämpfer des Rokoko, ein spitzer diamantharter Gesteinsbohrer, ein trainierter gewandter Faustkämpfer, ein harter kalvinistischer sarkastischer Bauernkopf, der sich kein x für ein u vormachen ließ, ein Mann, der gerade den ganzen verschnörkelten Kulturaufbau, den wir hier in diesem Denkmal erblicken, unterminiert und gesprengt hat. Und justament diesen Mann stellt man in eine typische Rokokoplantage und läßt das Schmiedeeisen bacchantisch um ihn tanzen! Wie würde er selber sarkastisch höhnen, wenn er sich so sehen könnte!

Gab es denn gar keine andere Möglichkeit, ein Lessingdenkmal herzustellen, als gerade auf diese Art? Wir glauben, es wäre sehr gut möglich gewesen. Entweder man versinnbildlichte gerade den schneidigen Kampf dieses harten, wahren, deutschen Kopfes mit dem welschen Rokokogeiste des Jahrhunderts allegorisch, oder man hätte, was noch besser gewesen wäre, einen Denkmalsaufbau schaffen können, scharfkantig,

hart, ernst, streng und doch leidenschaftlich in seinem Aufstreben. Darin die Büste Lessings, den Kopf groß genug, daß man ihn auch aus der Entfernung scharf unterscheiden konnte. Der Aufbau, die scharfe architektonische Gliederung, die harte kantige Plastik, das alles, das Leben dieser Formen hätte den Geist Lessings versinnbildlichen sollen, und zwar so stark und eindringlich, daß der Wanderer hätte stehen bleiben müssen, gefesselt von der sichtbar gemachten Persönlichkeit eines deutschen Mannes. So hätte man es machen können. — Doch wie weit sind wir noch entfernt von solchen neuen Möglichkeiten! Lächeln doch sogar unsere Künstler oft genug, wenn man ihnen davon redet, daß man durch die Formensprache allein schon starke Gefühle erregen könne und den Charakter der Dinge auch des Menschengeistes sichtbar und offenbar machen könne. So aber werden Denkmäler gemacht wie dieses Denkmal gemacht wurde: der Mann hat zur Rokokozeit gelebt. Also wird ein Rokokodenkmal gemacht. Historisch äußerlich richtig. Geistig total auf den Kopf gestellt. Und so will man Lessing unserem Volke näher bringen? Um Rokoko zu sehen, braucht man nicht in den Tiergarten zu gehen. Davon sind unsere Cafés voll genug. Und von solchen Denkmälern wimmelt es in deutschen Landen. Kein Land ist so reich an Denkmälern und so arm an geistig-plastischer Kunst, wie das unsrige. Das ist nun nichts Neues, wir wissen es alle, und dennoch, dennoch geht es

immer weiter. Es ist doch keine unwichtige Sache, die Milliarden, die hierfür ausgegeben worden sind, und vom patriotischen Standpunkte aus scheinen es unsere Gemeinden, unsere Vereine und der Staat sehr ernst zu meinen; warum nicht vom geistigen und künstlerischen Standpunkte aus! Sagen wir es getrost: In gewisser Weise ist es unsittlich, das Land mit derartigen konventionellen Gebilden zu bedecken, es ist intellektuell unsittlich und eine geistige Fälschung. Es ist auch psychisch-volkswirtschaftlich nicht weise gehandelt, wenn von seiten der Gemeinden immer wieder aus Angst vor dem Neuen auf die schaffenden Bildhauer ein Druck ausgeübt wird, der sie geradezu absichtlich verhindert, etwas in Form und Inhalt Vertieftes zu bilden, was selbstredend sofort schon aus dem Kontraste mit Bestehendem „auffallend" sein würde und sein müßte.

Nochmals sagen wir: Warum lassen wir uns das gefallen? Wir Gebildeten haben doch oft genug Gelegenheit gehabt, schlimme Dinge bei Zeiten zu verhindern. Eine Zeit, wo tausende von Vereinen gegen 20 Worte eines ausländischen Ministers protestieren, eine Zeit, wo hunderte von Ärzten auf einmal streiken wie in München, eine Zeit, wo ein Mann wie Gurlitt hunderte von Unterschriften sammelt, um gegen die törichte Restaurierung des Heidelberger Schlosses zu protestieren, eine solche Zeit sollte es doch auch ermöglichen, gegen Denkmäler, die Millionen kosten, zu protestieren, ehe sie errichtet werden. — Die

Entwürfe für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin waren lange genug ausgestellt. Es geschah nichts. Zu spät wurde wehgeklagt. Das Bismarckdenkmal in Berlin, wofür das Geld doch das Volk gegeben, konnte verhindert werden. Es ist zu spät. Und jetzt, wo nach all den vielen Mühen das niederschmetternde Ergebnis der Richard Wagner-Konkurrenz bekannt wird, ist es wieder zu spät.

Doch ist es unsere eigene Schuld. Wir bekommen die Denkmäler, die wir verdienen.

Was wir daraus lernen können ist nun dieses; daß auch die neuen Möglichkeiten in der Kunst der Plastik in unseren Landen doch noch von ganz anderen Dingen abhängen, als bloß von der rein künstlerischen Frage, wann ein Arm, ein Kopf plastisch gut modelliert ist. Starke sittliche und geistige Kräfte sind es, die zuerst den Ausschlag geben müssen. Wir alle, die Gebildeten, sollen mittun an der neuen Plastik des 20. Jahrhunderts, das ist der Anfang der neuen Möglichkeit.

An dieser Stelle wird nun wohl der Einwand gemacht werden, daß derartige Erwägungen zwar ganz richtig seien, daß aber trotzdem eben doch die Hauptsache sei und bleibe die rein künstlerische Frage der gut modellierten oder gut „ausgehauenen“ Arbeit, daß dies eine Sache sei, die nur die Künstler anginge, und daß es damit in einem Lande, wo ein Klinger, ein Hildebrand, ein Maison und ganz besonders ein Eberlein wirkten, doch vorzüglich be-

stellt sei. Gut: wir geben zu, daß in der Plastik die plastische Form die Hauptsache ist, und daß Klinger und Hildebrand Vorzügliches geschaffen haben. Was wird man aber dazu sagen, wenn ich behaupte, daß sogar die Frage der plastischen Form bei uns in ganz erstaunlicher Weise im Argen liegt?

Plastik, die Kunst der Formen, welch ein scheinbar unendlich reiches Gebiet tut sich bei diesem Worte auf! Mit wieviel Formen operiert denn nun aber unsere Plastik seit 100 Jahren? Mit der menschlichen Figur, mit einigen Tieren, wie Roß und Löwe, mit Kleidern und Draperien, und dann noch mit einigen Ornamenten. Es ist schier unglaublich, aber es ist so: Keine Kunst ist so arm an Formen, wie die Kunst der Formen. Daher denn auch der Mangel an schöpferischen deutschen Erscheinungen auf dem Gebiet der Plastik; wo ist unser Beethoven, unser Schubert, unser Schwind der Plastik? Wir haben sie nicht. Auch eine eigne deutsche Formengebung der menschlichen Figur haben wir noch nicht, eine Art zu modellieren, die nur wir Deutsche hätten, und dieses sage ich, trotzdem wir Hildebrand und Klinger haben und trotzdem ich selber Plastiker bin. Wie eigenartig modellieren Meunier und Rodin. Ihre Art, den Körper zu behandeln, ist auf 100 Schritte schon erkennbar. Wir aber ahmen alle (ich sage ausdrücklich, alle) bloß entweder die Antike oder Meunier oder Rodin oder Bartholomé oder Gerôme oder die modernen Italiener nach. Wir

rühmen uns doch sonst so gerne unserer deutschen Gründlichkeit, unseres Ernstes, unserer Kernigkeit gegenüber welscher Leichtfertigkeit. Wo bleibt denn unser ernstes, herbes, kerniges, deutsches, plastisches Genie? Im Auslande behauptet man ziemlich einstimmig, daß uns der Sinn für Form, die naive plastische Formenfreude überhaupt rassig schon abgehe, genau wie dem Engländer die Musik. Sollen wir das auch glauben?

Hoffen wir auf die Zukunft.

Unterdessen aber bleibt uns bei der nun einmal gegebenen deutschen Volksart nichts weiter übrig, als zuerst die Erkenntnis dessen zu vertiefen, was denn eigentlich Plastik ist, und nachher dementsprechend zu handeln.

Wie soll das aber möglich sein? Wie soll ein junger Bildhauer, der mit Mühe einen Auftrag für eine Gemeinde errungen hat und noch während der Ausführung schon wieder nach einem neuen sich umtun muß, wie soll er die Sammlung gewinnen, von der wir oben gesprochen? Diese Frage bringt uns wiederum zu einer neuen Möglichkeit, die ebenfalls noch zu wenig ins Auge gefaßt worden ist und noch viel zu wenig vorbereitet worden ist. Freilich, wenn erst der junge Plastiker hinaus ins Erwerbsleben getreten ist, dann ist es zu spät. Vorher, in der kurzen Zeit seiner akademischen Laufbahn, in dieser Zeit, die so fröhlich und fruchtbar sein könnte und so oft unfruchtbar verstreicht, vorher müßte die Grundlage geschaffen werden, der innere Reichtum

neben dem technischen Können gegeben werden. Geschieht das nun wirklich? Auf unseren Akademien gilt es als vollkommen ausreichend, wenn der Jüngling guten Unterricht im Aktmodellieren erhält, das figürliche Komponieren etwas übt und einige Vorträge aus der Kunstgeschichte hört, und dieser verhängnisvolle Wahn, daß die menschliche Figur Anfang und Ende der Plastik bedeutet, hat schon Generationen hindurch den Fortschritt gehemmt. Gewiß, die menschliche Figur erlaubt wunderbar plastische Möglichkeiten. Man sehe sich aber daneben einmal den Schildkrötenbrunnen in Rom an. Seine Wasserbecken gehören zum Üppig-plastischsten, was es auf der Welt gibt. Was hat denn die Plastik dieses Beckenrandes mit dem menschlichen Akte zu tun? Was könnte plastischer sein als ein altes rundes abgegriffenes japanisches Elfenbeinbüchschen, und was plastisch-massig titanenhafter wirken als die tiroler Dolomiten? Was aber hat dieses plastische Empfinden zu tun mit dem Modellieren eines Reiterstiefels? Ahnen doch viele Bildhauer, trotzdem sie immer mit der Hand modellieren, nicht, daß die Plastik auch Lustgefühle des Tastsinnes, Tastfreuden auslösen soll, entweder wirkliche oder suggerierte, und nicht bloß eine Kunst des bloßen Optisch-dreidimensionalen ist. Eine ungeahnte Fülle von Möglichkeiten tut sich vor dem Auge dessen auf, der plastische Formen in der Natur zu sehen gelernt hat, der die gedrungene Kraft der Knospen, die Rundungen und Rippen der Samen

aus ihrer mikroskopischen Kleinheit zu vergrößern gelernt hat zu meterhohen Gebilden. Alle Formen der Tastempfindung, das Gefühl des Glatten, des Rauhen, des Harten, des Weichen, des Elastischen, des Starren, des Biegsamen, des Schwellenden, des Dürren, des Runden, des Kantigen sind auslösbar durch die der Natur nachmodellierten Formen, und das plastische Architekturornament harrt überhaupt noch wie Dornröschen seiner Auferweckung. Nein: der menschliche Akt ist nicht Anfang und Ende der Plastik. — Aber was hilft dem jungen Mann sogar sein Akt, wenn er nachher vor die Aufgabe gestellt wird, ein Grabmal oder einen Brunnen zu entwerfen? Er geht dann zu einem Architekten, der ihm einen Aufbau auf dem Reißbrett zeichnet, wo irgendwo eine Figur angebracht ist, die er dann modellieren darf. Der Unglückselige ahnt ja gar nicht, daß er sich eine der herrlichsten plastischen Aufgaben hat entgehen lassen, und daß das Wesen der Monumentalplastik darin beruht, einer Masse Leben zu verleihen, ganz gleich ob mit der menschlichen Figur oder mit anderen Formen. In der Tat, es ist so fast gar nichts da von wahrer Plastik in unseren Städten, von Plastik, die kein Bastard ist zwischen dem Architekten und dem Modelleur, er bekommt auf der Hochschule so wenig Anschauungsunterricht gerade in diesem Fache, daß man es ihm nicht verargen kann, wenn er zeitlebens nicht aus der Abhängigkeit von dem Architekten und seinem Reißbrette herauskommt.

Muß denn das nun so sein? Wir glauben es nicht. Kürzlich wohnten wir einem ausgezeichneten Vortrage mit Projektionen bei über das Grabmal durch alle Zeiten, leider nicht auf einer Akademie. Es wurden die Grabmäler in historischer Reihenfolge vorgeführt mit sehr interessanten historischen Erläuterungen. Aber allerdings nur historischen; und wir konnten aus den Bemerkungen der Schüler später entnehmen, daß sie in dumpfer unbewußter Weise noch vieles vermißten, nämlich eine tiefere Einführung in die künstlerische Seite der Sache: welche von den Grabmälern nun als vorzüglich, welche als dürftig und welche als total mißlungen anzusehen wären, ferner eine Anleitung und Aufmunterung zur Vertiefung des Verständnisses, wie man solche Anregungen zur Befruchtung unserer im Argen liegenden Friedhofsplastik verwenden könne, welche Sünden man vermeiden müsse und so noch vieles andere. Mit einem Worte, es war ein echt deutscher konstatierender Vortrag statt eines qualitativen Vortrages.

Hier wäre nun ein reiches Feld für neue Möglichkeiten. Hier, wenn irgendwo, könnten die herrlichsten Wechselwirkungen zwischen dem Kunsthistoriker, dem Ästhetiker und dem bildenden Künstler aufblühen, eine Wechselwirkung, der bis jetzt von seiten beider nur zu oft fast feindselig aus dem Wege gegangen wurde. Infolge beiderseitiger Sünden seit Jahrzehnten herrscht eine große beklagenswerte Entfremdung

zwischen Kunsthistorikern und Künstlern. Auf die Gründe der Entfremdung wollen wir hier nicht näher eingehen; laßt uns lieber die schönen neuen Möglichkeiten ins Auge fassen, die sich für das Aufblühen der neuen Kunst hier eröffnen. Die Zeiten sind vorbei, wo Kunsthistoriker und Archivar gleichbedeutend erscheinen konnten. Männer, wie Conrad Lange in Tübingen, Wölfflin in Berlin, sind Männer, die wie nur irgend ein Künstler mit und in der Kunst pulsieren und vermöge ihres enormen Überblickes, ihrer Versenkung in die verschiedensten Perioden der Weltgeschichte und ihrer Reisen tatsächlich oft ein reicheres und subtileres Empfinden und Urteil haben, wie ein unbemittelter Künstler, der, auch wenn er noch so begabt ist, oft in seinem Atelier wie ein Eichhörnchen in seinem Käfig verzweifelt herumrennt, ohne jede Möglichkeit seine Phantasie zu bereichern. Warum soll die Wechselbeziehung zwischen dem Ästhetiker und dem Künstler nicht eine fruchtbarere werden? Warum auch sollte der Historiker ihm nicht das wirkliche, psychologisch-geschichtliche Verständnis für die Persönlichkeiten, die er verewigen soll, näher bringen dürfen als es jetzt der Fall ist, wo von 100 Bildhauern nicht 10 über das Kostümkundliche und Bloß-porträthafte hinauskommen?

Verstehen Sie mich nicht falsch. Nicht einem neuen historischen Akademismus will ich das Wort reden, wo wir kaum dem alten entronnen sind. Ich

glaube auch persönlich in den letzten Jahren oft genug durch Tat und Wort gezeigt zu haben, wie intensiv ich gerade das Schöpferische, Spontane, Naive, Intuitive, Urwüchsige aus unserem Volke herauszaubern möchte, das noch immer im Erstarrungsschlafe liegt unter den Sandschichten unserer Konvention. Nein, eine neue Befruchtung ersehne ich mir für alle bildende Künstler. Die stärkste Anregung am Anfang meiner Künstlerlaufbahn, wenigstens unter solchen, die mir von einem Menschen kommen konnten, verdanke ich einem Kunsthistoriker. Er war es, der mir unter anderem Bilder von alten türkischen Friedhöfen zeigte, der mir die unsagbare Poesie dieser Stätten erschloß und mir die Möglichkeit suggerierte, daß auch wir dereinst in unseren Reißbrettstädten solche ergreifende Wallfahrtsorte haben könnten, wenn wir nur wollten. Nicht unerschwingliche Pracht, nicht schwierige kostspielige Terrassen machten deren Schönheit aus. Mit denselben Mitteln, mit denen jetzt die Regierungsbaumeister unsere Friedhöfe zu Stätten des Todes auch für die Seelen der Lebenden machen, die dort wandeln müssen, könnte man einen Hain anlegen, zu dem man pilgern würde, wenn man erschöpft vom Großstadtbetriebe Ruhe suchte, statt so wie jetzt den Friedhof zu fliehen als eine Stätte der banalsten Misère. Nur Überlegung gehört dazu, Geist und Poesie und wahre Liebe zu seinem müden Mitmenschen, und gemeinschaftlich sollten alle an dieser Stätte arbeiten, auf der sie doch alle einst zu liegen

kommen müssen. Warum ist das so schwer der Welt begreiflich zu machen, was das eine Wörtchen „Geist“ alles zu leisten vermöchte?

Wir sehen also, daß wir bis jetzt in der Kunst ohne tiefen Ernst, ohne Sittlichkeit, ohne Intellekt, ohne Bildung nicht ausgekommen sind. Wie weit sind wir nun schon entfernt von jenem traurigen Schlagworte, das bei uns durch ausländische Kanäle eingeführt und durch 20 lange Jahre unsere Kritik, unsere Kunstkenner, die Käufer und Gott sei es geklagt auch unsere Künstler vergiftete, von jenem Schlagworte nämlich: l'art pour l'art!

Es gibt kein l'art pour l'art, Kunst für die Künstler.

Was wollen wir denn von der Kunst? Wozu ist sie denn da?

Früher hieß es doch immer, die Kunst solle unser Leben verschönern, bereichern, vertiefen, verklären und uns hinausheben aus dem bürgerlichen Alltag. Und wie steht es jetzt im Jahre des Heils 1901? Was beschert uns die freischaffende Malerei mit jedem neuen Jahre? Gewiß hat der Naturalismus und der Impressionismus der letzten Generation das rein malerische Farben- und Luftsehen bedeutend verfeinert, hie und da sogar gesteigert, und fraglos sind das durchaus künstlerische Leistungen. Soll aber wirklich das das Ende von 20 Jahrhunderten Malerei werden, daß uns die Maler mit dem Aufwande der größten technischen Geschicklichkeit eine rasch erhaschte und oft nur hingestrichene Impression eines

Teiches im Grunewald geben? Sollte ein Jahrhundert gewaltig erobernder Erforschung unserer unendlich reichen und gewaltigen Mutter Erde keine anderen göttlichen Möglichkeiten für unsere Landschafter gezeitigt haben als der Impressionismus rassiger Pariser, die wir als echte Deutsche nervöseilfertig kopieren? Sollten fünf Jahrtausende menschlicher Kultur den Menschen zu etwas so Uninteressantem gemacht haben, daß es sich nicht mehr verlohnte, sein Antlitz in der Porträtkunst zu etwas anderem zu benützen als zu einem Problem von Farbenflecken nach Pariser Art! Sollten Dürer und Holbein mit ihren unsterblichen vertieften charakterisierenden Porträts so sehr auf dem Holzwege gewesen sein, daß es eines jungen deutschen Malers unwürdig wäre diese selben Wege zu wandeln?

Sie hatten keine Farbe, sie konnten nicht malerisch malen?

Gut: man zeichne wie sie und hauche den sinnlichen Reiz der Farbe noch darüber, man wende alle neuen Errungenschaften der Malerei der letzten 30 Jahre an und übertreffe sie, statt so weit hinter ihnen zurückzustehen in der göttlichen Kunst, den lebenden Menschen zu konterfeien. Bildende Kunst soll uns doch Gebilde geben, nicht Impressionen, die bloßen Häute über den Gebilden. Wo sind nun aber solche Porträts in Deutschland, wo sind solche Künstler? Ist es das Talent, was ihnen fehlt? Was ist Talent?

Nein, der Ernst fehlt, das tiefe menschliche Interesse an dem menschlichen Wesen vor ihnen, die leidenschaftliche Vertiefung in die Natur vor ihnen, die Fähigkeit, aus der Natur mehr herauszuholen, als der gewöhnliche Mensch darin zu sehen vermag, so auch aus dem Menschen vor ihm das seelisch Tiefste, den heimlichen Charakter sichtbar zu machen für uns alle, nicht bloß die Farbenflecke seiner Haut.

Auch hier sollten sein statt rascher Impression vertiefte Expression und Steigerung des Wesens.

Das ist, was uns fehlt, das ist, wozu die jungen deutschen Künstler nicht gelangen, so lange das Ateliergeschwätz und das Caféleben, so lange die Eifersucht, das Lauern auf Aufträge, der Ruin des Amusements und die Hetze der Ausstellungen sie zersplittert.

Wie, die Armut hindere sie?

Von 1000 Künstlern früherer Jahrhunderte waren 950 arm und sie haben es doch gekonnt.

Und wie sie leiden, diese Künstler, wie sie immer wieder zusammenbrechen unter dem Nichtkönnen dessen, was sie möchten.

Aber nicht einmal ihre eignen Leiden können sie uns so sichtbar machen, daß wir sie mitzufühlen vermöchten und sie dadurch lieben könnten.

Die rein äußerliche Misère des Nächsten, das hat uns der Naturalismus der letzten 15 Jahre vorzüglich gezeigt, das gibt uns jeden Montag der Simplicissi-

mus von neuem wieder. — Gewiß, auch das sind künstlerische Leistungen; sie können sogar Leistungen ersten Ranges sein. Aber wie engumschrieben und dürftig ist ihr Gebiet, aus dem sie nicht herauskommen!

Die schwere Qual des inneren Leidens aber, wer macht uns die noch sichtbar? Dreimal in diesem Sommer sahen wir die Verführung des heiligen Antonius von Padua dargestellt. Noch immer war es die übliche Frauenzimmer-Tingeltangel-Verführerei, die seit 300 Jahren sich durch die Kunst schleppt. Hat denn keiner was Neues zu sagen? Ist nicht jeder von uns Künstlern im Innersten ein Antonius, der immer und immer wieder der Verführung sich erwehren muß, die ihn von der Auslebung seines besseren Ichs wegzuziehen sucht? Kann denn nicht einmal die furchtbare Gefahr des modernen Künstlers, die Qual der Streberei, ergreifend dargestellt werden, die Träume von weltlichen und gesellschaftlichen Erfolgen gezeigt werden, die den betenden Künstler im Jahre 1901 umgaukeln? Wäre das nicht eine Erlösung für ihn, eine ergreifende Warnung für den Nachwuchs? Und das dargestellt mit allen Mitteln der Malerei, Farbe, Beleuchtung, der Zeichnung, der Komposition, mit einem Worte ein Werk der bildenden Kunst und doch trotz des „unsittlichen Sujets“ ein großes sittliches Werk, ein Meisterwerk, gleichzustellen den gewaltigen Fresken eines Signorelli, statt der bombastischen Mauerdekorationen, die wir so oft erdulden müssen.

Wie aber könnte ein solches Werk überzeugend dargestellt werden ohne ein enormes Können, ein Können, das viele Jahre intensivsten Fleißes und rasender Hingabe an die Mannigfaltigkeit der Naturformen und der inneren Vision voraussetzt?

Und nun vollends, wenn es sich um das Herrlichste handelt, was ein bildender Künstler uns geben könnte, das Sichtbarmachen einer Vision von himmlischeren Dingen als die des Alltags! Wie völlig läßt uns in solchem Falle die moderne Kunst im Stiche! Warum werden solche Werke nicht geschaffen? Weil die Künstler es nicht können. Und sie können es nicht, weil ihnen die Leidenschaft, die gestaltende Kraft, das Wollen fehlt, mit einem Worte ethische Kräfte, starke Triebe, volle wahre innere Erlebnisse statt Kaffeehausabenteuer oder bloßer literarischer Grübeleien.

Die neuen Möglichkeiten also auch in der freischaffenden Malerei hängen zum großen Teile nicht vom Talente ab, das in unserem Volke vorhanden sein mag, denn das ist massenhaft vorhanden, sondern, wie überall, vom Sittlichen, Geistigen und von Triebkräften, die noch nicht energisch genug zum Durchbruch gekommen sind. Doch diese Kräfte sind da in der Nation. Sie sind schon einmal gewaltig hervorgetreten in unserer deutschen Musik und werden auch in der bildenden Kunst dereinst hervorbrechen. Die soziale, politische und wirtschaftliche Tätigkeit, die unerhörte Intensität des Aufblühens unserer Wissen-

schaft und Technik hat in den letzten 30 Jahren die Hauptadern unserer sittlichen, intellektuellen, schöpferischen Kräfte abgelenkt. Das ist der wahre tiefe Grund für die Erscheinung der Bleichsucht in den bildenden Künsten. Es sind für sie nur die sensiblen, nicht die starken Naturen übrig geblieben.

Doch die schlimmsten Jahre sind vorüber. Die Musik hat einen Höhepunkt erlangt, der hart an Hypertrophie grenzt, die Technik, die Anwendung der Wissenschaft und diese selber, haben ihre stärkste schöpferische Zeit hinter sich, und das große Gesetz der Fruchtfolge auf dem Acker des Geistes zeigt die Zukunft in hellem Lichte vor uns.

Die Zukunft gehört der schöpferischen Kraft in den bildenden Künsten, der Architektur, des Kunsthandwerks, der Plastik und der Malerei.

Diese Hoffnung ist es, die uns in noch so verwirrten Zeiten dieses Jahrzehnts aufrecht erhalten muß. Die bildende Kunst ist berufen das Leben und den Geist in der Natur uns schärfer und klarer zu zeigen, als wir sie im gewohnten bürgerlichen Leben zu sehen vermögen. Sie hat alles, was des Menschen Seele an Freude, Leid, an Qual und Schmerz kennt, alles, was sie an Schönheit für das kommende Menschengeschlecht hofft, im Gegensatze zur Poesie, die es mit dem Worte, der Musik, die es mit den Tönen tut, sichtbar zu machen durch Form und Farbe, Zeichnung, Bewegung, Aufbau und Ausdruck. Das ist ja

die wahre und noch kaum geahnte Mission der bildenden Künste: Sie sollen uns vorahnend zeigen, wie wir die traurige bürgerliche Wirklichkeit veredelnd umschaffen müssen, auf daß es weniger mühselig werde zu leben als jetzt.

Vereinigen wir uns, das ganze Volk, Bürger, Fürsten, Kritiker, Städte, Gelehrte, Frauen und bildende Künstler aller Gattungen und erfüllen wir diese Mission gemeinschaftlich.

Noch sind wir zerstreut wie die gespreizten Finger einer Hand, deren jeder nur kraftlos drücken kann. Vereinigen wir sie zu einer Faust und es könnte ein Hammer werden, der die Prosa des Lebens ins Wanken brächte.

Dezember 1901

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

NACHWORT

In dem Aufsatze: Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? (geschrieben 1899 und im Februarheft 1900 der Dekorativen Kunst publiziert) wurde die Methode der vergleichenden Kunstanschauung, des vergleichenden Kunstunterrichts und der Wert ihrer unmittelbaren, direkten, packenden Wirkung eingehend in zahlreichen Beispielen und Gegenbeispielen niedergelegt. Seitdem hat sie in Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten" (Verlag des Kunstwartes) praktische Gestalt gewonnen und soll auch weitere Gebiete umfassen.

INHALTSVERZEICHNIS

Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? 1
Hat das Publikum ein Interesse das Kunstgewerbe zu heben? 29
Ein künstlerischer Kunstunterricht 62
Volkskunst? 84
Die Zukunft unserer Architektur 90
Zweckmäßig oder phantasievoll? 117
Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst . . 131

HERMANN OBRIST
GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG

BAYERISCHES NATIONALMUSEUM
ABTEILUNG FÜR GEWERBEKUNST

17. MÄRZ BIS 15. APRIL 1928

Die Ausstellung ist dem Gedächtnis des vor einem Jahre verstorbenen Bildhauers Hermann Obrist gewidmet. Sie gibt ein Bild von seiner Arbeit, mit der er um die Jahrhundertwende im Kunstgewerbe führend und anregend gewirkt hat. Die Ausstellung der Obristschen Stickereien 1896 in München steht am Anfange einer Bewegung, die in der Folge die Erneuerung der angewandten Kunst gebracht hat. Ihre Träger im Ausland und Inland waren jene bildenden Künstler, welche das gewerbliche und architektonische Schaffen der Zeit aus dem Banne der Stilimitationen zu lösen strebten. Obrists Arbeiten sind zu verstehen als die entschlossene Abkehr von aller überlieferten Form in dem Streben nach Wiedereinsetzung der Phantasie und der Persönlichkeit als Quelle künstlerischen Schaffens. Ihre Deutung ist Ausdruck von Kraft, von Bewegung, von Werden, von Funktion an sich im Gegensatz zur darstellenden Wiedergabe der Naturform, im Gegensatz auch zu dem klassischen Kunstideal und den von ihm abgeleiteten Gestaltungsgrundsätzen. So erscheint uns heute Obrist als ein Vorläufer des Expressionismus und seine Arbeit als ein Glied in der Entwicklung einer neuen künstlerischen Ausdrucksform.

DRUCK: B. HELLER, MÜNCHEN